הרברט מרקוזה

הממד האסתטי

התמדת האמנות

תרגום ועריכה:
צבי טאובר ולאה דובב

ספריית אדום כהה
אדום
הוצאת הקיבוץ המאוחד

ם כהה" היא סדרה-בת בספריית קו אדום,
ה הגות בת זמננו, מקור ובעיקר תרגום.

ה הופיעו:

הברמאס הקונסטלציה הפוסט-לאומית
(2

נט באומן (עם מבוא מאת אורי רם)
ליזציה: ההיבט האנושי (2002)

יך בק (עם מבוא מאת נתן שניידר)
חדש יפה: מודל של חברה אזרחית (2002)

ביילין אחד-העם פינת הרצל: ביקור חוזר
ץ-ישראל (2002)

הברמאס (עם מבוא מאת אדם טננבאום)
ה של טבע האדם (2003)

שטראסר כאשר העבודה אוזלת לחברת
ודה (2003)

ימוצקי למידה בהקשר חברתי (2004)

ה ברקביץ אולי אנחנו בכלל משתגעים
(2

ק פרסר (עם אחרית דבר מאת פרימו לוי)
הז'ירונדינים (2004)

כנה בוראדורי פילוסופיה בזמן טרור:
ת עם יורגן הברמאס וז'אק דרידה (2004)

ספריית אדום כהה
אדום

Herbert Marcuse

The Aesthetic Dimension
Translators and Editors: Zvi Tauber, Lea Dovev

עורך הסדרה:
גיורא רוזן

המערכת:
שלומית אביאסף
תמנע הורביץ
עוזי שביט

עיצוב הסדרה:
רוני בלוסטוקי

ISBN 965-02-0297-8

נדפס בישראל
דפוס "חדקל" בע"מ, תל-אביב

תוכן העניינים

מבוא

מסה זו מבקשת לתרום לאסתטיקה המרקסיסטית באמצעות הטלת ספק בגירסתה האורתודוקסית השלטת. במונח 'אורתודוקסיה' כוונתי לעמדה האסתטית המפרשת את האיכות ואת האמת של יצירת האמנות בזיקתן למכלול של יחסי הייצור השוררים בכל תקופה נתונה; כלומר – עמדה פרשנית זו טוענת כי יצירת האמנות מייצגת פחות או יותר את האינטרסים ואת תפישת העולם של מעמדות מסוימים.

הביקורת שאני מותח על אורתודוקסיה זו מיוסדת על התאוריה המרקסית, היות שהיא עצמה [כלומר, הביקורת] משקיפה על יצירת האמנות בהקשר של היחסים החברתיים השוררים בפועל, ומייחסת לאמנות פונקציה ופוטנציאל פוליטיים. אך בניגוד לאסתטיקה המרקסיסטית האורתודוקסית, הריני מכיר בפוטנציאל הפוליטי של האמנות כְּמה שמצוי בה עצמה, בתור תכונה של הצורה האסתטית. יתר על כן, אני בא לטעון, כי מכוח הצורה האסתטית כלולה באמנות מידה גדולה של אוטונומיה נוכח היחסים החברתיים הנתונים. האמנות, באשר היא אוטונומית, מוחה נגד היחסים הללו ובה בשעה חורגת מהם ומתעלה עליהם. כך מתנתקת האמנות מן התודעה השלטת ומערערת על ההתנסות הרוֹוַחַת.

אי־אלה הערות מקדימות: אף על פי שמסה זו עוסקת ב'אמנות' בכלל, הדיון שלי מתמקד בתחום הספרות, בייחוד בספרות המאות ה־18 וה־19 {ספרות התקופה הבורגנית}. אני חש כי קצרה ידי לדון במוזיקה או באמנויות החזותיות, אבל אני סבור כי מה שתקף לספרות עשוי בלי ספק להתייחס, mutatis mutandis [בשינויים המתבקשים לפי העניין], לאמנויות אחרות.*

* בנוסח הגרמני מובאת כאן אנקדוטה מאת ג'ון ווין כדוגמה

שנית, באשר לבחירת היצירות שאני דן בהן: דומה לכאורה כי יצדק מי שיטען נגדי שאני פועל על יסוד הנחה המאשרת את עצמה. אני מעניק את תואר האותנטיות, או הגדולה, ליצירות הממששות אמות מידה אסתטיות שמלכתחילה מוגדרות כאבני היסוד של האמנות 'הגדולה' או 'האותנטית'. להגנתי הייתי אומר, כי לאורך ההיסטוריה של האמנות, וחרף כל חילופי הטעם, עומדת בעינה אמת מידה קבועה, אשר לא זו בלבד שהיא נותנת בידינו אפשרות להבחין בין הספרות 'הגבוהה' לספרות 'הטריוויאלית', בין האופרה לאופרטה, בין הקומדיה ל-{Lustspiel} slapstick, אלא גם בין איכות טובה לגרועה בכל אחת מן הסוגות הללו. קיים ועומד הבדל איכותי בר־הוכחה בין הקומדיות של שייקספיר (Shakespeare) לקומדיה של תקופת הרסטורציה, בין השירים של גתה (Goethe) לאלה של שילר (Schiller), בין *הקומדיה האנושית* של בלזק (Balzac) לרומן בני *רוגון מאקאר* של זולה (Zola).

אפשר ליחס לאמנות את תכונת המהפכנות במובנים אחדים. במובן הצר, אמנות עשויה להיחשב למהפכנית אם יש בה שינוי מן היסוד בסגנון או בטכניקה. שינוי כזה יכול להיות מפעלו של אוונגרד אותנטי המקדים תמורות ממשיות בחברה בכללה או משקף אותן. כך בישרו האקספרסיוניזם והסוריאליזם את אופיו ההרסני של הקפיטליזם המונופוליסטי ואת הופעת היעדים החדשים של השינוי הרדיקלי. אבל הגדרה 'טכנית' גרידא של

לחלותה של תפישה זו על הציור: J. Wain, On the Breaking of Forms, in *Encounter*, August 1975, p. 56 הצייר ויקטור נפ שמע מפי תלמידו סיכום של דיון כלהלן: "הנה הגענו כאן למסקנה כי לתמונה אין ערך אם אינה מוחה." "נכון בהחלט," ענה לו נפ ללא היסוס. אולם התלמיד היקשה, בהצביעו על תמונת טבע־דומם עם תפוחים מאת סזאן: "וזאת, נגד מה היא מוחה?" – ונענה: "נגד החשיבה המרושלת." (הערת המתרגמים)

אמנות מהפכנית אינה אומרת דבר על איכות היצירה, על האותנטיות והאמת שלה.

יתרה מזאת, יצירת אמנות עשויה להיחשב למהפכנית כאשר מכוח התמורה האסתטית היא מייצגת – באמצעות גורל של יחידים, הנתון כדֶגֶם – את העדר החירות ואת כוחות המרי הקיימים, ובכך היא פורצת מבעד למציאות החברתית המיסטיפיקטיבית (והמאובנת) ופותחת את אופקי התמורה [החברתית] (השחרור).

במשמע זה, כל יצירת אמנות אותנטית תיחשב למהפכנית, כלומר, היא מהווה ערעור של תפישה והבנה, הוקעה של המציאות הממוסדת, הופעה של דמות השחרור. הדבר נכון הן לגבי התאטרון הקלסי והן לגבי המחזות של ברכט (Brecht), לגבי *קירבה מתוך בחירה* של גתה כמו לגבי *שנות כלב* של גינתר גראס (Grass), לגבי ויליאם בלייק (Blake) ולגבי רמבו (Rimbaud).

ההבדל הגלוי לעין בין אופני הייצוג של הפוטנציאל המתקומם נובע מן ההבדלים בין המבנים החברתיים שמולם מתייצבות היצירות הללו: חלוקת הדיכוי בקרב האוכלוסייה, ההרכב והתיפקוד של המעמד השליט, האפשרויות הנתונות בעין לשינוי מן היסוד. התנאים ההיסטוריים הללו מתגלים ביצירה באופנים אחדים: במפורש או כרקע של היצירה וכאופק שלה, וכן בלשונה ובמערך הדימויים שלה. אבל אלה מַבָּעים וגילויים היסטוריים מיוחדים של העצמות האחת, הטרנס־היסטורית של האמנות, דהיינו – ממד האמת, המחאה וההבטחה שהוא ייחודי לאמנות, ממד המיוסד על הצורה האסתטית. כך *וויצק* של ביכנר (Büchner), מחזותיו של ברכט, אבל גם הסיפורים והרומנים של קפקא (Kafka) ובקט (Beckett) הם מהפכניים מכוח הצורה הנתונה לתוכן. ואכן, התוכן (המציאות הממוסדת) מופיע ביצירות אלה רק כְּמה שעבר תיווך ונעשה זר. אמת האמנות טמונה בכך שהעולם הוא באמת כפי שהוא מופיע ביצירת האמנות.

מתָזה זו נובע, כי הספרות היא מהפכנית לאו דווקא משום שהיא כתובה למען מעמד הפועלים או למען 'המהפכה'. הספרות יכולה להיחשב למהפכנית ממש רק בבחינת היותה תוכן שנעשה צורה. הפוטנציאל הפוליטי של האמנות שוכן אך ורק בממד האסתטי שלה. יחסה אל הפרקסיס הוא לעולם עקיף, מתוּוך ומתסכל. ככל שיצירת אמנות היא יותר פוליטית באורח בלתי אמצעי, כן מתדלדל כוח ההֲזָרה שלה וכוחה להציב יעדי תמורה רדיקליים, טרנסצנדנטיים. {יצירה פוליטית כזאת חוצה את הגבול שבין אמנות לתעמולה. מאידך גיסא, תעמולה יכולה להיעשות לאמנות אם התוכן הפוליטי הבלתי אמצעי מתעצב בה באורח אסתטי}. במובן זה, אפשר שפוטנציאל המרי הטמון בשירת בודלר (Baudelaire) ובשירת רמבו גדול מזה המצוי במחזות הדידקטיים של ברכט.

פרק ראשון

במצב שבו רק המעש [הפרקסיס] הפוליטי הרדיקלי יכול לשנות את המציאות האומללה, מן הדין להצדיק את העיסוק באסתטיקה. יהיה זה חסר טעם להכחיש את יסוד הייאוש הטבוע בהתעסקות זו: נסיגה אל עולם בדוי שבו ניתן לשנות את הנסיבות הקיימות ולהתגבר עליהן אך ורק בתחום הדמיון. ובכל זאת, מתחוור לנו כי אותה תפישה אידאולוגית גרידא של האמנות נעשית יותר ויותר יעד להטלת ספק. נראה כי האמנות בתור שכזו מביעה אמת, התנסות, נחיצות, שגם אם אינן מצויות בתחומו של המעש הרדיקלי הן בכל זאת מהוות מרכיבים מהותיים של המהפכה. על פי תובנה זו נבחנת מחדש באור ביקורתי תפישת היסוד של האסתטיקה המרקסיסטית {של תאוריית האמנות המרקסית}, משמע – בחינה של האופן שבו היא עוסקת באמנות בתור אידאולוגיה, והדגש שהיא שמה על האופי המעמדי של האמנות.[1]

הדיון מכוון אל התזות הבאות של האסתטיקה המרקסיסטית:

1. יש קשר מוגדר בין האמנות לבסיס החומרי, בין האמנות

1. במיוחד בין המשתתפים בכתבי־העת הבאים: *Kursbuch* (Suhrkamp, Frankfurt) אחרי כן הוצאת Rotbuch; *Literaturmagazin* (Rowohlt, Reinbek); *Argument* (Berlin) במרכז הדיון הזה מעומת רעיון האמנות האוטונומית עם החרושת הקפיטליסטית של האמנות, מחד גיסא, ועם אמנות תעמולתית רדיקלית מאידך גיסא. ראו במיוחד את המאמרים המצוינים מאת Nicolas Born, H.C. Buch, Wolfgang Harich, Hermann Peter Piwitt, Michael Schneider בכרכים 1 ו־2 של *Literaturmagazin*, את הכרך *Autonomie der Kunst*, Frankfurt 1972, ואת Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974.

למכלול יחסי הייצור. כאשר מתחולל שינוי ביחסי הייצור חלה תמורה באמנות עצמה, בהיותה חלק מבניין־העל; אם כי, כמו צורות אחרות של אידאולוגיה, היא עשויה לפגר אחרי השינוי החברתי או להקדימו.

2. יש קשר מוגדר בין האמנות למעמד החברתי. רק האמנות של המעמד העולה היא אותנטית, אמיתית ומתקדמת; היא מביעה את תודעתו.
3. על כן הפוליטי והאסתטי, התוכן המהפכני והאיכות האמנותית אמורים לעלות בקנה אחד.
4. חובת הסופר להטעים ולהביע את האינטרסים והצרכים של המעמד העולה (בקפיטליזם, מעמד זה הוא הפרולטריון).
5. המעמד השוקע אינו מסוגל ליצור, באמצעות נציגיו, אלא אמנות 'דקדנטית'. {על כן אמת האמנות מוגבלת לגורלם של מי שמייצגים את המעמד העולה במאבקו נגד הכוחות השליטים}.
6. הריאליזם (במשמעיו השונים) נחשב לצורת אמנות 'נכונה', באשר הוא ההולם ביותר את היחסים החברתיים.

כל אחת מהתֵזות הללו טוענת, כי חובה על יצירת הספרות להציג את יחסי הייצור החברתיים מתוך הגיונה הפנימי והגיון חומריה – לא כדבר שנאכף על היצירה מבחוץ.

הציווי האסתטי הזה נובע מתפישת הבסיס ובניין־העל. בניגוד לניסוחים של מרקס ואנגלס, שהם דיאלקטיים אל־נכון, הפכה השקפה זו לסכֵימה נוקשה, אשר גררה בעקבותיה תוצאות הרסניות בתחום האסתטיקה. מסכימה זו משתמעת תפישה נורמטיבית של הבסיס החומרי בבחינת היותו המציאות האמיתית, כשם שמשתמע ממנה פיחות בערכם הפוליטי של הכוחות הלא־חומריים, בייחוד של התודעה והתת־מודע האינדיווידואליים והפונקציה הפוליטית שלהם. פונקציה זו עשויה להיות רגרסיבית או משחררת. בשני המקרים היא יכולה להיעשות לכוח חומרי {כוח חברתי}. אם המטריאליזם

ההיסטורי אינו מתחשב בתפקיד הזה של הסובייקטיביות, הריהו נצבע בגווניו של מטריאליזם וולגרי.

חרף ההסתייגויות המודגשות של אנגלס לגבי הסכֵימה, הופכת האידאולוגיה לאידאולוגיה־גרידא, ומתחולל פיחות בערכו של תחום הסובייקטיביות כולו; לא רק פיחות בערכו של הסובייקט בבחינת היותו ego cogito, הסובייקט הרציונלי, אלא גם פיחות בערכו של עולם הנפש הפנימי, של הרגשות והדמיון. הסובייקטיביות של היחידים, התודעה והלא־מודע שלהם, נוטים להתמוסס ולהיבלע בתודעה המעמדית. {היחיד בסובייקטיביות שלו, שאינה ניתנת לרדוקציה, ובתודעתו הייחודית, נחשב רק ל'אלמנט' של התודעה המעמדית – או למי שזכותו שמורה לו רק בעתיד.} מכאן שְחיקתו של תנאי מוקדם עיקרי של המהפכה, אשר גורס כי הַשְרָשַת הצורך בשינוי רדיקלי חייבת להתחולל בסובייקטיביות של היחידים עצמם, בכושר ההבנה שלהם, בתשוקותיהם, בדחפיהם וביעדיהם. התאוריה המרקסיסטית {המרקסית} נכנעה לַחיפצון [reification] שהיא עצמה חשפה ונאבקה נגדו במסגרת המכלול החברתי. הסובייקטיביות נעשתה אטום של האובייקטיביות; גם בלבושה הממרה היא הוכפפה לתודעה הקולקטיבית. רכיב הדטרמיניזם בתורה המרקסיסטית {המרקסית} אינו טמון בהשקפתה על היחסים שבין ההוויה החברתית לתודעה, אלא בתפישה מצמצמת של התודעה, תפישה המשעה את התוכן המיוחד של תודעת היחיד, ובכך גם את הפוטנציאל הסובייקטיבי העשוי לפעול למען המהפכה.

מגמה זו החריפה מתוך כך שהסובייקטיביות החלה להתפרש כמושג 'בורגני' – פירוש שהוא עצמו מפוקפק מבחינה היסטורית;[2]

2. ראו: Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der Höfischen Epik*, Tübingen 1956, מהדורה שנייה 1970, במיוחד פרק 5, הדיון על כך ביחס לשירת החצר.

אבל אפילו בחברה הבורגנית, עמידה על האמת ועל זכותו של עולם הנפש הפנימי אינה באמת ערך בורגני: {אַבֶּלאר, שירת החצר, תנועות הכפירה בימי הביניים המאוחרים – כל אלה מצהירים נאמנות לעולם הנפש הפנימי, אשר אינו יכול לקבל משמעות של אידאולוגיית הבורגנות העולה. אבל, באיזו משמעות אפשר בכלל לראות את העמידה על זכות העולם הפנימי ואמיתו כערך של החברה הבורגנית? להיפך:} כאשר היחיד מאשר את פנימיותה של הסובייקטיביות, הוא חורג ויוצא מהרשת של יחסי החליפין וערכי החליפין, הוא פורש מן המציאות של החברה הבורגנית אל ממד קיום אחר {שהוא הסובייקטיביות שלו עצמו. אפשר אמנם לכנות זאת מנוסה בורגנית מן המציאות, אבל} בריחה זו מן המציאות הובילה להתנסות אשר יכלה להיעשות (ואכן נעשתה בפועל) לכוח רב עוצמה, כוח המערער על תוקפם של הערכים הבורגניים הרווחים. כלומר – הגשמתו של היחיד הועתקה מן התחום של עקרון הביצוע ההישגי [Leistungsprinzip, performance-principle] ומניע הרווח אל המקורות הפנימיים של ההוויה האנושית: אל התשוקה, הדמיון והתודעה. יתר על כן, הפרישה והנסיגה לא היו סוף פסוק. הסובייקטיביות שאפה לפרוץ החוצה מן הפנימיות אל תוך התרבות החומרית והאינטלקטואלית. {הסובייקטיביות יכולה לתמוך בקיים, אך היא יכולה גם לחתור תחתיו.} וכיום, בעידן הטוטליטרי, נעשתה הסובייקטיביות ערך פוליטי, כוח־נגד העומד מול החיברות התוקפני והנצלני.

הסובייקטיביות המשחררת מכוננת עצמה בהיסטוריה הפנימית של היחידים, בהיסטוריה שהיא נחלתם ואינה זהה לקיומם החברתי, {והיא מתרחשת בחלקה הגדול בניגוד לקיומם החברתי – גם במקום שאינה הופכת למעש רדיקלי}. זוהי ההיסטוריה המיוחדת של כל מה שנקרה להם ונתייצב מולם, של תשוקותיהם, שמחותיהם וצערם – של כל ההתנסויות שאינן מיוסדות בהכרח על הסיטואציה המעמדית שלהם, ואף אין להבינן מבחינת

הסיטואציה הזאת. אמנם כן, המצב המעמדי קובע את אופני ההתגלות בפועל של היסטוריית היחידים; אבל מצב זה אינו היסוד של גורלם – של הקורה אותם. גורלם של יחידים, בייחוד מן הבחינות הלא־חומריות, חורג מעבר למסגרת המעמדית. אין קל יותר מאשר לשלח אל תחום הפסיכולוגיה את האהבה והשנאה, השמחה והצער, התקווה והייאוש {בבחינת אידאולוגיה}, וכך לסלקם מתחום עניינו של המעש הרדיקלי. נכון שבמונחים של כלכלה מדינית אפשר שאלה אינם מהווים 'כוחות ייצור', אבל הם בעלי חשיבות מכרעת לכל אדם, הם מכוננים [עבורו] את המציאות.

אפילו המצוינים שבדוברי האסתטיקה המרקסיסטית היו שותפים לפיחות הערך של הסובייקטיביות: לכן העדיפו את הריאליזם בתור מופת של אמנות מתקדמת; לכן גינו את הרומנטיציזם בבחינת ריאקציוניות; מכאן ההאשמה ב'דקדנטיות' – ובכללו של דבר, זה הטעם למבוכתם כל אימת שהיה עליהם להעריך את האיכויות האסתטיות של יצירת אמנות {'טוב', 'יפה', 'אמיתי'} במונחים שאינם מונחי האידאולוגיות המעמדיות.

אני מבקש להעמיד את התזה הבאה: האיכויות הרדיקליות של האמנות {ובייחוד של הספרות}, כלומר – הוקעת המציאות הממוסדת והעלאת מראיתו היפה [schöner Schein] של השחרור, מעוגנות דווקא בממדים שבהם האמנות חורגת מהיקבעותה החברתית ומשתחררת מעולם השיח וההתנהגות הנתון, בעודה משמרת, בד בבד, את נוכחותו הדכאנית. בכך יוצרת האמנות את התחום שבו מתאפשר ערעור ההתנסות המיוחד לה: העולם שעוצב על ידי האמנות ניכר כמציאות שהיא מסולפת ומדוכאת במסגרת הקיימת. התנסות זו מגיעה לשיאה במצבים הקיצוניים הנבנים ביצירה (אהבה ומוות, אשמה וכישלון, אבל גם שמחה, אושר ומלאות). מצבים אלה מוקיעים את המציאות הנתונה בשם אמת אשר בתנאים הנורמליים מכחישים אותה או אפילו אין

יודעים אותה. ההיגיון הפנימי של יצירת האמנות מגיע אל תכליתו עם לידתן של תבונה אחרת ורגישות אחרת הקוראות תיגר על הרציונליות והתחושה המגולמים במוסדות החברתיים השליטים.

בהיותה כפופה לחוק של הצורה האסתטית, עוברת המציאות הנתונה, בהכרח, סובלימציה: התוכן המידי מסתגנן, ה'נתונים' מעוצבים מחדש ונסדרים מחדש בהתאם לדרישות הצורה האמנותית, התובעת כי אפילו תיאורי המוות וההרס יעוררו את הצורך בתקווה – הצורך המושרש בתודעה החדשה, המגולמת ביצירת האמנות.

הסובלימציה האסתטית היא המעמידה את היסוד האפירמטיבי, המפייס, של האמנות,[3] אם כי בה בשעה היא מהווה אמצעי לפונקציה הביקורתית, השוללת, של האמנות. מכוח היותה טרנסצנדנטית ביחס למציאות הבלתי אמצעית, האמנות מנתצת את האובייקטיביות המחופצנת של היחסים החברתיים הממוסדים, ופותחת ממד חדש של התנסות – תחייתה של הסובייקטיביות המתקוממת. וכך, על יסוד הסובלימציה האסתטית מתחוללת דה־סובלימציה בתפישתם של היחידים – ברגשותיהם, בשיפוטם, במחשבתם; בכך מופר תוקפם של צרכים, נורמות וערכים השוררים בפועל. בכל תכונותיה האפירמטיביות־אידאולוגיות של האמנות עומד בעינו כוחה המתנגד.

באורח ארעי נוכל להגדיר את 'הצורה האסתטית' כתולדה של התמורה [מימזיס טרנספורמטיבי] בתוכן נתון (עובדות עכשוויות או היסטוריות, אישיות או חברתיות) לכלל שלמות מספיקה לעצמה [self-contained whole]: שיר, מחזה, רומן וכיוצא באלה.[4] בכך היצירה 'מסולקת' אל מחוץ לתהליך הבלתי משתנה

3. ראו כאן, עמ' 63 ואילך.

4. ראו H. Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston 1972, p. 81.

של המציאות, ומעמידה משמעות ואמת משל עצמה. התמורה האסתטית מושגת באמצעות עיצוב מחדש של השפה, של התפישה וההבנה, כך שיחשפו את מהותה של המציאות בתופעתה, את הפוטנציאל המדוכא של האדם והטבע. יצירת האמנות מציגה־מחדש [re-presents] את המציאות, ובד בבד מקטרגת עליה.[5]

בצורה האסתטית שוכנת הפונקציה הביקורתית של האמנות ותרומתה למאבק השחרור. יצירת האמנות היא אותנטית או אמיתית לא מכוח תוכנה (למשל, ההיצג 'הנכון' של התנאים החברתיים), גם לא מכוח צורתה 'הטהורה', אלא מכוח התוכן שנעשה צורה.

אכן, הצורה האסתטית מסלקת את האמנות מן האקטואליות של המאבק המעמדי – מן האקטואליות כפשוטה. הצורה האסתטית מכוננת את האוטונומיה של האמנות מול 'הנתון'. אף על פי כן, היבדלות זו אינה מולידה 'תודעה כוזבת', גם לא אשליה סתם, אלא דווקא תודעת־נגד: שלילת הרוח הריאליסטית־קונפורמיסטית.

יש קשר גומלין בין הצורה האסתטית לאמת ולאוטונומיה של האמנות. כל אחת מאלה היא תופעה היסטורית־חברתית, וכל אחת מהן חורגת מעבר לזירה ההיסטורית־חברתית. זירה זו אמנם מגבילה את האוטונומיה של האמנות, אבל אינה מערערת בכך את תוקפן של האמיתות הטרנס־היסטוריות המובעות ביצירה. {גם בתוך תחום האמנות קיים ההבדל בין מהות לתופעה: ביסוד

5. ארנסט פישר (Ernst Fischer, *Auf den Spuren der Wirklichkeit; sechs Essays*, Reinbek 1968) מזהה ב'רצון לתצורה' (Wille zur Gestalt) את הרצון לחרוג מהממשי: שלילת הקיים וחיזוי מראש (Ahnung) של קיום חופשי יותר וטהור יותר. במובן זה, האמנות היא "היסוד שאינו ניתן לפיוס, התקוממותה של ההוויה האנושית נגד היעלמותה בסדר ובמערכת [הממוסדים]" (עמ' 67).

החברתי־היסטורי מופיע מה שמעניק ליצירה את תוקפה החורג מעבר לספציפי}. אמת האמנות שוכנת בכוחה של האמנות לנתץ את המונופולין על הגדרת 'הריאלי', אשר המציאות הממוסדת (כלומר – ממסדיה) תובעת לעצמה. מתוך הקרע הזה, שהוא ההישג של הצורה האסתטית, מופיע עולמה הבדוי של האמנות כממשות אמיתית.

האמנות מחויבת לתפישת עולם המנכֶּרת את היחידים מהקיום והמעש הפונקציונליים שלהם בחברה; היא מחויבת לשחרור של הרגישות, הדמיון והתבונה בכל הספירות של הסובייקטיביות והאובייקטיביות. {השפה, התמונות והצלילים העוברים תמורה ביצירות האמנות מכוננים עולם שבו האדם והטבע מתקוממים נגד עקרון המציאות הקיים. יצירת האמנות מחויבת כלפי השחרור המקיף את כל תחומי הסובייקטיביות והאובייקטיביות}. התמורה האסתטית נעשית אמצעי של הכרה והוקעה. אבל ההישג הזה מניח מראש מידה של אוטונומיה, המפקיעה את האמנות מכוחו המיסטיפיקטיבי של הנתון ומעניקה לה חירות לבטא את האמת שלה. הואיל והחברה הלא־חופשית מכוננת את האדם ואת הטבע, יכול הפוטנציאל המדוכא והמסולף שלהם להתגלות רק באמצעות ההזרה [estrangement, Verfremdung]. עולם האמנות הוא עולמו של עקרון מציאות אחר, עולם של היעשות־זר. רק בתור שכזאת מגשימה האמנות פונקציה קוגניטיבית: היא מוסרת אמיתות שלא תוכלנה להימסר בשום שפה אחרת, היא סותרת. {הסתירה ביחס לקיים היא פנימית ליצירת האמנות. ומכיון שעל פי עצמותה (באמת שלה) היא אינה חלק של הקיים, היא גם אינה יכולה לבטא את אמיתה בשפת הקיים שלא עברה תמורה; היצירה אינה יכולה לפנות אל המציאות באי־אמצעיותה, היא אינה מסוגלת לסתור את המציאות באורח בלתי אמצעי. האמנות זקוקה לצורת ביטוי שתאפשר לתוכן (לנתון) להופיע כמציאות שעברה תמורה (ובכך לאפשר את הופעת המהות, אשר מכוּונת במציאות

המומרת הזאת על ידי האמנות)}.

ובכל זאת, בד בבד עם המגמות המרדניות קיימות מגמות חזקות של אפירמציה, המושכות אל פיוס עם המציאות הממוסדת. אנסה להראות כי אלה אינן נובעות מהיקבעות מעמדית מסוימת של האמנות, אלא הן כרוכות דווקא באופיו הגואל והמשחרר של הקתרזיס. הקתרזיס עצמו מיוסד על כוחה של הצורה האסתטית לקרוא לגורל בשמו, להסיר מעוצמתו את המיסטיפיקציה, להיות פֶּה לקורבנותיו, כלומר – להיות כוח הכרה הנותן בידי היחיד קורטוב של חירות וסיפוק בתוך תחומו של העדר־החירות. פעולת הגומלין שבין אפירמציה של הקיים להוקעתו, בין אידאולוגיה לאמת, נוגעת ללב לבה של האמנות.[6] אבל ביצירות האמנות האותנטיות האפירמציה אינה מבטלת את ההוקעה: הפיוס והתקווה מוסיפים לשמר את זכרו של מה שהיה וחלף.

לטבע האפירמטיבי של האמנות יש מקור נוסף: מחויבותה של האמנות לארוס. זה החיוב העמוק של יצרי החיים במאבקם נגד הדיכוי היצרי והחברתי. התמדת האמנות, האלמוות ההיסטורי שלה לאורך אלפי שנות הרס, מעידים על המחויבות הזאת.

האמנות כפופה לחוקו של הקיים, עם שהיא עוברת על החוק

6. "שתי עמדות מנוגדות זו לזו רווחות בספרות ביחס לשלטון: התקוממות וכניעה. הספרות בוודאי אינה אידאולוגיה גרידא, ואינה מבטאת רק תודעה חברתית המעוררת אשליה של הרמוניה, [אשליה] המבטיחה לאדם הפרט שהכול הוא כפי שראוי שיהיה, ואיש אינו זכאי לצפות שהגורל יעניק לו יותר מכפי שהוא מקבל. אמנם הספרות הצדיקה שוב ושוב את היחסים החברתיים הממוסדים; ובכל זאת, היא תמיד שימרה את הערגה האנושית, שאינה יכולה לבוא על סיפוקה בחברה הקיימת. צער ויגון הם יסודות מהותיים בספרות הבורגנית": Leo Löwenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur*, Neuwied 1966, pp. 14f (תרגום לאנגלית: Leo Löwenthal, *Literature and the Image of Man*, Boston, 1957.

הזה. מושג האמנות, שמעיקרו הוא כוח ייצור אוטונומי {מבחינה היסטורית} ושוללני, עומד בסתירה לתפישה {של האסתטיקה המרקסיסטית} הרואה את האמנות כממלאת פונקציה משועבדת {השייכת לבניין־העל}, פונקציה שהיא אפירמטיבית־אידאולוגית מעיקרה, דהיינו – הלל ומחילה לחברה הקיימת.[7] אפילו הספרות הבורגנית המיליטנטית בת המאה ה־18 ממשיכה להתקיים כספרות אידאולוגית: מאבקו של המעמד העולה נגד האצולה מתחולל בראש ובראשונה על השאלות הנוגעות למוסר הבורגני. המעמדות הנחותים אינם ממלאים אלא תפקיד שולי, אם בכלל. אין זו ספרות של מאבק מעמדי, אם כי ניתן להצביע בה על אי־אלה יוצאים מהכלל הראויים לציון. מנקודת מבט זו, אופיה האידאולוגי של האמנות יוכל לבוא היום על תיקונו {להתבטל דיאלקטית} רק אם היא תהיה מושרשת במעש המהפכני וב־Weltanschauung [השקפת העולם] של הפרולטריון.

תכופות נשמעת הטענה, כי השקפה פרשנית זו לגבי האמנות חוטאת להשקפתם של מרקס ואנגלס.[8] אמנם כן, אפילו פרשנות זו

7. ראו: H. Marcuse, *The Affirmative Character of Culture*, in H. Marcuse, Negations Boston 1968.

8. זנדר מציג בספרו (Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*, Tübingen 1970) ניתוח יסודי של תרומת מרקס ואנגלס לתאוריה של האמנות. לפי מסקנתו המקוממת, רוב האסתטיקה המרקסיסטית היא לא רק וולגריזציה גסה אלא היפוך גמור של השקפות מרקס ואנגלס! הוא כותב: מרקס ואנגלס ראו את "מהות יצירת האמנות דווקא לא בהקשר הפוליטי או החברתי" (עמ' 174); הם קרובים לקאנט, פיכטה ושלינג יותר מאשר להגל (עמ' 171). ההסתמכות של זאנדר על הכתובים לצורך הצגת התזה הזאת אמנם סלקטיבית מדי, וממעיטה בהתבטאויות משל מרקס ואנגלס הסותרות את פרשנותו. עם זאת, הניתוח שלו מראה בבירור כיצד האסתטיקה המרקסיסטית מתקשה להבין את הבעיות של תאוריית האמנות.

טוענת כי האמנות מתכוונת להראות את מהותה של מציאות נתונה, ולא רק את תופעתה. לפי השקפה זו נחשבת המציאות לכלל היחסים החברתיים; מהותה מוגדרת כחוקים הקובעים את היחסים הללו ב"מארג של הסיבתיות החברתית".[9] השקפה זו תובעת, כי גיבוריה של יצירת אמנות ייצגו את היחידים בתור 'טיפוסים' המדגימים מצדם "מגמות אובייקטיביות של התפתחות חברתית, ואפילו של כלל המציאות האנושית".[10]

ניסוחים כאלה מעוררים את השאלה, האם אין מייחסים לספרות, מתוך כך, פונקציה שתוכל להתמלא אך ורק במדיום של התאוריה? כדי לייצג את המכלול החברתי יש צורך בהכרה ובניתוח מושגיים, שכמעט מן הנמנע להתיקם למדיום הרגישות. במהלך הוויכוח הגדול על האסתטיקה המרקסיסטית בתחילת שנות ה־30, טען לו מארטן (Märten), כי לתורה המרקסיסטית דמות תאורטית משלה, הפועלת נגד כל ניסיון להעניק לה צורה אסתטית.[11]

אבל כשם שיצירת האמנות אינה ניתנת להבנה במונחים של תאוריה חברתית, כן לא תוכל להיות מובנת במונחי הפילוסופיה. לוסיין גולדמן (Goldmann), בוויכוח שלו עם אדורנו, דוחה את טענתו של האחרון, הגורסת כי לשם הבנה של יצירה ספרותית "חייבים לחרוג ולעבור מעבר לה אל הפילוסופיה, אל התרבות הפילוסופית ואל הדעת הביקורתית". כנגד אדורנו מחזיק גולדמן בתוקף בדעה, כי הקונקרטיות, שהיא פנימית ביצירה, הופכת אותה לטוטליות (אסתטית) בזכות עצמה: "יצירת האמנות היא

9. Bertolt Brecht, Volkstümlichkeit und Realismus, in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1967, vol.8, p. 323.

10. Georg Lukács, Es geht um den Realismus, in F.J. Raddatz (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, Reinbek 1969, vol.2, p. 77.

11. *Linkskurve*, 3 (5), Berlin (May 1931) (1970), p. 17.

עולם של צבעים, קולות ומילים ודמויות קונקרטיות. לא המוות כאן; זו פְּרֵדָה הַגּוֹוַעַת."[12]

התאבנות [reification] של האסתטיקה המרקסיסטית ממעיטה ומסלפת את האמת המובעת באמצעות אותו עולם; היא מפחיתה את הפונקציה הקוגניטיבית של האמנות בתור אידאולוגיה; והרי הפוטנציאל הרדיקלי של האמנות שוכן דווקא באופיה האידאולוגי, ביחסה הטרנסצנדנטי אל 'הבסיס'. {חיפצון התאוריה מתחולל כאשר כורכים את האמנות עם כוחות הייצור שבכל עת ועת. האובייקטיביות של כוחות הייצור החברתיים מתפשטת אל תחום הסובייקטיביות, או, מוטב, סובייקטיביות זו נשאבת אל תוך האובייקטיביות הממוסדת. מן הדין לחשוף ולהסיר את צורתו האידאולוגית של מה שהוא בהכרח גם אידאולוגיה; אבל בכך מסכלים את הפוטנציאל הרדיקלי של הספרות, הטמון דווקא באופיה האידאולוגי}. לא תמיד האידאולוגיה היא אידאולוגיה גרידא, תודעה כוזבת. התודעה וההיצג של אמיתות, הנראים מופשטים ביחס לתהליך הייצור הממוסד, גם הם פונקציות אידאולוגיות {המכירות בכל זאת את המציאות, דווקא מפני שהן חורגות ממנה. האמנות ניצבת בממשות החושית נגד החברה}. האמנות מראה אמת אחת מאלה. בתור אידאולוגיה היא מתנגדת לחברה הנתונה. האוטונומיה של האמנות כוללת את הצו הקטגורי: "הדברים חייבים להשתנות". אם אמנם שחרור האדם והטבע אמור בכלל להיות אפשרי, מן ההכרח הוא כי ינותץ הקשר החברתי, ההרסני והמשעבד. אין פירוש הדבר כי מתוך כך מן ההכרח שהמהפכה תיעשה תֵּמָה של אמנות; להיפך – ביצירות המושלמות ביותר מבחינה אסתטית {קפקא, וֵדֶקינד, בקט} אין הדבר כך. דומה כי ביצירות אלה מונח

12. Lucien Goldmann, *Colloque international sur la sociologie de la littérature*, Bruxelles 1974, p. 40.

מראש הכרח המהפכה בבחינת היותו תנאי־הראשית של האמנות. אבל בכך האמנות מרחיקה לכת, לכאורה, אל מעבר למהפכה; היא [האמנות] מטילה ספק גם ביכולת המהפכה להיענות למצוקתו של האדם, כשם שהיא מטילה ספק ביכולת המהפכה להינתק מן העבר.

בהשוואה לאופטימיזם של התעמולה, אשר תכופות הוא חד־ממדי, חדורה האמנות פסימיזם השזור לא אחת במבע קומי. 'הצחוק המשחרר' שלה מעלה את זכר הסכנה והרוע שחלפו – אך זאת הפעם! אבל הפסימיזם של האמנות אינו אנטי־מהפכני. הוא מתריע נגד 'התודעה המאושרת' של המעש הרדיקלי: כאילו מן האפשר ליישב באמצעות המאבק המעמדי כל מה שהאמנות מעלה ומוקיעה. פסימיות כזאת טבועה אפילו בספרות שנושאה הוא המהפכה, ומחייבת אותה: מחזהו של ביכנר *מות דנטון* הוא דוגמה קלסית לכך.

האסתטיקה המרקסיסטית מניחה, כי כל אמנות מותנית 'איכשהו' ביחסי הייצור, במצב המעמדי, וכיוצא באלה. המטלה הראשונה העומדת בפניה (אבל הראשונה בלבד) היא ניתוח מפורט יותר של ה'איכשהו' הזה; כלומר – ניתוח הגבולות והאופנים של התניה זו. ללא מענה נותרה השאלה הנוגעת לקיומן של איכויות האמנות החורגות מעבר להתניות החברתיות הספציפיות, וכיצד נגזרות איכויות אלה מן ההתניות החברתיות המיוחדות. על האסתטיקה המרקסיסטית עדיין מוטלת החובה לשאול, מה הן האיכויות של האמנות {אם ניתן בכלל להגדירן} החורגות מעבר לתוכן ולצורה החברתיים הספציפיים ומעניקות לאמנות את האוניברסליות שלה? האסתטיקה המרקסיסטית חייבת להסביר כיצד אפשר לחוות היום את הטרגדיה היוונית ואת השירה האפית של ימי הביניים בבחינת היותן ספרות 'גדולה', 'אותנטית' – אף על פי שהאחת כרוכה בחברת עבדים עתיקה והשנייה בפאודליזם. הערתו של מרקס בסוף המבוא *לקווי היסוד*

של ביקורת הכלכלה המדינית [ה־*Grundrisse*] אינה משכנעת ביותר: אי אפשר לתלות את כוח המשיכה של האמנות היוונית לגבינו היום בשמחתנו לנוכח "הילדות החברתית של האנושות" הנפרשת לעינינו.

גם אם מנתחים נכונה שיר, מחזה או רומן במונחים של תוכנם החברתי, עדיין אין בכך כדי לומר אם היצירה המסוימת היא טובה, יפה ואמיתית. ואכן, התשובות על שאלות אלה לא תוכלנה להינתן במונחים של יחסי הייצור הספציפיים המכוננים את ההקשר ההיסטורי של היצירה הנדונה. המעגליות של גישה זו ברורה. יתר על כן, גישה זו נופלת בנקל קורבן לרלטיביזם, העומד בסתירה ברורה להתמדת האיכויות המסוימות של האמנות (טרנסצנדנציה, הזרה, סדר אסתטי, גילויי של היפה) מבעד לכל שינויי הסגנון והתקופות ההיסטוריות.

גם העובדה שיצירה מראה אל נכון את האינטרסים או ה'השקפה' של הפרולטריון או של הבורגנות אינה מספקת כדי לעשותה יצירת אמנות אותנטית. איכות 'מטריאלית' זו עשויה להקל על התקבלותה, עשויה להעניק לה קונקרטיות רבה יותר, אבל בשום פנים ואופן אין היא סגולה מכוננת. האוניברסליות של האמנות אינה יכולה להיות מושתתת על עולמו והשקפת עולמו של מעמד מסוים; וזאת כיון שהאמנות מעלה את דמותה של האנושיות [Menschlichkeit], כלליות קונקרטית שאינה יכולה להתגלם במעמד פרטיקולרי, ואפילו לא בפרולטריון – 'המעמד הכללי' על פי מרקס. השמחה והצער, החגיגה והייאוש, ארוס ותנטוס סבוכים ושזורים אלה באלה לבלי התר; אי אפשר להעמידם על בעיות של מאבק מעמדי. ההיסטוריה מושרשת גם בטבע. ופחות מכול זכאית התאוריה המרקסיסטית להתעלם מן המטבוליזם שבין האדם לטבע, ולהוקיע, בבחינת אידאולוגיה רגרסיבית, את התפישה המטעימה את הקרקע הטבעית הזאת של החברה. {היא אינה רשאית לדחות את הרעיון הזה בבחינת היותו

נסיגה מן התפישה החברתית־קונקרטית אל האקזיסטנציאליזם}.

הופעת בני האדם כ'בני מינם' – גברים ונשים המסוגלים לחיות בקהילה של חירות, הפוטנציאל של המין האנושי – היא הבסיס הסובייקטיבי של חברה לא־מעמדית. הגשמתה מניחה מראש תמורה רדיקלית בדחפיהם ובצורכיהם של היחידים: היא מניחה מראש התפתחות אורגנית בתוך המסגרת ההיסטורית־חברתית. יסודה של הסולידריות יהיה רופף אם לא תהיה נטועה במבנה היצרי של היחידים. בממד הזה עומדים גברים ונשים נוכח כוחות פסיכו־פיזיים: עליהם להפוך את הכוחות הללו לשלהם בלא שיוכלו להתגבר על הוויית הטבע של הכוחות הללו. כאן תחומם של הדחפים הראשוניים: תחום אנרגיית הליבידו ותחום אנרגיית ההרס. הסולידריות וחיי הקהילה מיוסדים על הכפפתה של אנרגיית ההרס והתוקפנות לשחרור החברתי של יצרי החיים.

זמן רב מדי התעלם המרקסיזם מן הפוטנציאל הפוליטי הרדיקלי הטמון בממד הזה, אף כי המהפכה במבנה היצרים היא תנאי מוקדם לשינוי במערכת הצרכים – סימן ההיכר אשר מציין את החברה הסוציאליסטית כשונה מבחינה איכותית. החברה המעמדית אינה יודעת אלא את התופעה, את בת דמותו של ההבדל האיכותי; דמות זו, המסולקת מהפרקסיס, השתמרה בתחום האמנות. האוטונומיה של האמנות מכוננת את עצמה בצורה האסתטית. אוטונומיה זו נאכפה על האמנות בגלל הפרדת העבודה הרוחנית מהעבודה החומרית כתוצאה מיחסי השליטה השוררים בפועל. ההיבדלות מתהליך הייצור נעשתה מפלט ונקודת תצפית שממנה אפשר להוקיע את המציאות שנתמסדה באמצעות השליטה.

אף על פי כן, החברה ממשיכה להיות נוכחת בממלכה האוטונומית של האמנות, באופנים אחדים: ראשית, בתור ה'חומר' של ההיצג האסתטי, חומר אשר בעבר ובהווה עובר תמורה בהיצג הזה. זוהי ההיסטוריות של החומר המושגי, הלשוני,

ושל זה הניתן לדמיון, אשר עובר באמצעות המסורת אל האמנים, ואשר עמו או נגדו עליהם לפעול. שנית, בתור מרחב האפשרויות הממשיות של מאבק ושחרור. ושלישית, בתור מעמדה הספציפי של האמנות בחלוקת העבודה החברתית, ובייחוד בהפרדת העבודה האינטלקטואלית מעבודת הכפיים, שמכוחה נעשתה הפעילות האמנותית (ובמידה רבה גם קבלתה) זכות יתר של 'אליטה' המרוחקת מתהליך הייצור החומרי.

אופיה המעמדי של האמנות שוכן רק בגבולות אובייקטיביים אלה, התוחמים את האוטונומיה שלה. האמת וכן האיכות האסתטית של יצירת האמן אינן נשללות בגלל עובדת השתייכותו לקבוצה חברתית בעלת זכויות יתר. מה שתקף לגבי 'הקלסיקונים של הסוציאליזם' תקף גם לגבי האמנים הגדולים: הם פורצים מעבר לגבולות המעמדיים של משפחתם, של הרקע שלהם ושל סביבתם. התאוריה המרקסיסטית אינה חקר משפחות. אופיה המתקדם של האמנות, תרומתה למאבק השחרור אינם יכולים להימדד על פי מוצאם של האמנים, גם לא על פי האופק האידאולוגי של מעמדם החברתי. כן לא יוכל אופי זה להיקבע על פי נוכחותו (או העדרו) של המעמד המדוכא ביצירותיהם. אמות המידה לאופי המתקדם של האמנות מצויות אך ורק ביצירה עצמה כשלימות: במה שהיא אומרת, וכיצד היא אומרת את זה.

במובן זה, האמנות היא 'אמנות לשם אמנות', במידה שהצורה האסתטית חושפת ומגלה ממדים אסורים ומודחקים של המציאות: היבטים של שחרור. שירתו של מלרמה (Mallarme) היא דוגמה קיצונית לכך. שיריו מעוררים ומעלים אופנים של תפישה חושית, דמיון, מחוות – חגיגת חושים המקעקעת את ההתנסות היומיומית וצופה לעבר עקרון מציאות אחר.

דווקא ביצירות הספרות הנראות כמסתגרות בחומרה מפני פרקסיס כזה, מתחוור בבירור {וייתכן גם שבאורח פרדוקסלי} באיזו מידה הרוחק והזרות כלפי הפרקסיס מכוננים את ערכה

המשחרר של האמנות. ולטר בנימין (Benjamin) חקר זאת ביצירותיהם של פו (Poe), בודלר, פרוסט (Proust) וואלרי (Valery). הם מביעים 'תודעת משבר', התענגות על הרָקָב, התענגות על החורבן ועל יפי הרוע; חגיגה של הלא־סוציאלי והלא־תקין – התקוממותו הנסתרת של הבורגני נגד מעמדו שלו. בנימין כותב על בודלר:

> אין טעם להעניק ליצירתו מקום במערך המתרסים הקדמיים של מאבק האנושות לשחרור. מלכתחילה דומה כי יהיה זה פורה יותר לעקוב אחר מעלליו במקום שבו, בלי ספק, הוא שרוי לחלוטין בתוך ביתו: במחנה האויב. רק במקרים נדירים ביותר המעללים הללו הם ברכה לאויב. בודלר היה סוכן חרש אשר ריגל אחר אי־הנחת הנסתרת של מעמדו שלו ביחס לשלטונו שלו. מי שיציב את בודלר בעימות נגד המעמד הזה יפיק מכך יותר ממי שיבטלנו בבחינת בלתי מעניין מנקודת מבטו של הפרולטריון.[13]

המחאה 'החשאית' של ספרות אזוטרית זו מתקיימת בפלישה של הכוחות הארוטיים־הרסניים הראשוניים, המנתצים את העולם הנורמלי של התקשורת וההתנהגות. אלה הם כוחות אַ־סוציאליים מעצם טבעם, התקוממות נסתרת נגד הסדר החברתי. ספרות זו, באשר היא חושפת את שלטונם של ארוס ותנטוס מעבר לכל פיקוח חברתי, מעוררת צרכים וסיפוקים שהם הרסניים במהותם. {כך נשארים [הכוחות הללו] מחויבים כלפי אידיאת האושר: כוחות סובייקטיביים שאינם ניתנים לחיפצון ואי אפשר להעבירם אל מישור המעש הרדיקלי}. במונחים של הפרקסיס הפוליטי, ספרות זו היא אליטיסטית ודקדנטית. אין היא עושה מאומה למען

13. Walter Benjamin, Fragment über Methodenfrage einer Marxistischen Literatur-Analyse, in *Kursbuch* 20, Frankfurt 1970, p. 3.

מאבק השחרור, אלא זאת בלבד: היא פותחת אזורי טאבו של הטבע והחברה, שבהם גם המוות והשטן מגויסים כבעלי ברית במאבק הסירוב לחוק ולמשטר של הדיכוי. ספרות זו היא אחת הצורות ההיסטוריות של הטרנסצנדנציה האסתטית, הביקורתית. האמנות אינה יכולה לבטל את חלוקת העבודה החברתית, אשר ממנה נובע אופיה האזוטרי, אבל גם אין בידה להיעשות ׳פופולרית׳ בלא שתחליש בכך את הכוח המשחרר שבה.

פרק שני

הפרדת האמנות מתהליך הייצור החומרי אפשרה לה לחולל דה־מיסטיפיקציה של המציאות החוזרת ונוצרת מחדש בתהליך הייצור. האמנות קוראת תיגר על המונופולין הנתון בידי המציאות הממוסדת להגדיר מהו ׳האמיתי׳, והיא [האמנות] עושה זאת ביוצרה עולם בדוי, שאף על פי כן הוא ״אמיתי יותר מהמציאות עצמה״.[14] {התהליך הוא אמביוואלנטי. ההתרחקות מתהליך הייצור היא הסתגרות מפני צורכי העם. אבל, הסתגרות זו מאפשרת את הדה־מיסטיפיקציה של המציאות הנוצרת על ידי תהליך הייצור, היא מאפשרת את דחיית התביעה של מציאות זו לטוטליות, ובכך מתאפשרת גם הופעתו של עולם פיקטיבי, בעל אמת משלו, שבו מתגלה מהותו של העולם הריאלי}.

כאשר אנו מייחסים לצורה האסתטית את איכויותיה האוטונומיות של האמנות, את האיכויות הנון־קונפורמיסטיות שלה, הרינו מציבים סגולות אלה מחוץ לתחומה של ׳הספרות המעורבת׳, מחוץ לתחום הפרקסיס ומחוץ לתחום הייצור. לאמנות שפה משלה, ורק מבעד לשפה אחרת זו היא מאירה את המציאות. יתר על כן, לאמנות ממד ייחודי משלה של חיוב ושלילה, ממד שאי אפשר להתאימו לתהליך הייצור החברתי.

אמנם אפשר להעתיק את פעולתם של המלט או איפיגניה מעולם החצר של המעמדות העליונים אל עולם הייצור החומרי; אפשר גם לשנות את המסגרת ההיסטורית של *אנטיגונה* ולעשות למודרנית את עלילת המרי שלה; אפילו התֵמות הגדולות של הספרות הקלסית והבורגנית יכולות להיות מיוצגות ומובעות באמצעות דמויות מתחום הייצור החומרי, דמויות הדוברות בלשון

14. Leo Löwenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur*, p. 12.

יום־יום (*האורגים* של גרהארד האופטמן (Hauptman). אבל, אם 'תרגום' זה אמור לחדור אל המציאות היומיומית ולהבינה, חייב הוא לכוף עצמו להסתגננות אסתטית, עליו להיעשות רומן, מחזה או סיפור, אשר לכל משפט ממשפטיהם יש קצב ומשקל משלו. סיגנון זה חושף את הכללי שבמצב החברתי המיוחד, הוא חושף את הסובייקט המשתוקק, החוזר ומופיע תמיד בכל אובייקטיביות {הוא חושף את הקבוע בכל מה שנפסד}. המהפכה מתוודעת אל גבולותיה ואל משקעי התחתית שלה, בהיחשפם בַּהתמדה המשתמרת באמנות – לא בבחינת היותה רכוש, או טבע שאינו בר־שינוי, אלא בבחינת היותה היזכרות בחיים שחלפו: בחיים התלויים ועומדים בין אשליה לממשות, בין כזב לאמת, בין שמחה למוות.

הסַמָן החברתי המיוחד, הגורם 'הזמני' שביצירה, אשר ההתפתחות ההיסטורית מותירה אותו מאחוריה, הוא ה־milieu של גיבורי היצירה, סביבת הקיום, ה־Lebenswelt שלהם; מסביבת קיום זו חורגים הגיבורים – כשם שנסיכיהם של שייקספיר ורסין (Racin) חורגים מעולם החצר של האבסולוטיזם, כשם שהעירוניים של סטנדל (Stendahl) חורגים מהעולם הבורגני, ואביוניו של ברכט מן הפרולטריון. חריגה זו מתחוללת בהתנגשות עם ה־Lebenswelt שלהם מכוח אירועים, אשר מופיעים אמנם בהקשר של תנאים חברתיים מיוחדים, אבל תוך כדי כך נחשפים כוחות שאין לייחסם רק לתנאים המיוחדים הללו. "החלכאים והנדכאים" של דוסטוייבסקי (Dostoyevsky), "עלובי החיים" של ויקטור הוגו (Hugo) סובלים לא רק מאי הצדק של חברה מעמדית מסוימת, אלא גם בגין האי אנושיות שבכל הזמנים. הם מייצגים את האנושות באשר היא. האוניברסלי, המתגלה בגורלם, חורג מגבולות החברה המעמדית. למעשה, החברה המעמדית עצמה היא חלק מעולם שבו פורץ הטבע את המסגרת המעמדית. ארוס ותנטוס מקיימים את כוחם בתוך

המאבק המעמדי וכנגדו. ברור כי לא תמיד 'אחראי' המאבק המעמדי לכך ש"האוהבים לא יוסיפו להיות יחדיו".[15] התלכדותם של הסיפוק והמוות משמרת את כוחה הממשי חרף הרוממות הרומנטית וההסבר הסוציולוגי. האנושי שזור וארוג בטבע לבלי התר, ובתור שכזה הוא מקיים את הדינמיות שלו במסגרת היחסים החברתיים הנתונים ויוצר את הממד המטא־סוציאלי של עצמו.

הספרות הגדולה יודעת את האשמה החפה מפשע, המוצאת לראשונה את ביטויה האותנטי ב*אדיפוס המלך*. כאן התחום של מה שניתן לשינוי ושל מה שמן הנמנע לשנותו. ברור כי קיימות חברות שבהן אין בני־האדם מאמינים עוד באורקל, ואפשר שיש חברות שבהן לא חל איסור על גילוי עריות, אבל קשה לשער קיומה של חברה אשר מחתה לגמרי את מה שקרוי מקרה או גורל – את הפגישה על פרשת הדרכים, את פגישת האוהבים, אבל גם את הפגישה עם השאול. אפילו במערכת חברתית טוטליטרית שהיא כמעט מושלמת מבחינה טכנית, לא תשתנה אלא צורתו של הגורל; המכונות תפעלנה לא רק בתור מכשירים של פיקוח, אלא גם כמכשירים לקביעת הגורל, אשר יוסיף וַיראה את כוחו באזורי השוליים של הטבע שעדיין לא נכבשו. טבע שכולו מנוהל היה שולל מן המכונות את החומר שלהן, שבַּאובייקטיביות שלו ובעמידות הגסה שלו הן תלויות.

בספרות הבורגנית מתחוללת במידה רבה רציונליזציה של הממד המטא־סוציאלי; הקטסטרופה מתרחשת בעימות שבין היחיד לחברה. ובכל זאת, התוכן החברתי נותר מְשני ביחס לגורלם של היחידים. בלזק (המוזכר תכופות כדוגמה מובהקת) – האמנם משרטט הוא ב*קומדיה האנושית* שלו את דיוקן הדינמיקה של הקפיטליזם הממוני, המאופיין ביוזמה חופשית, חרף

15. Reinhard Lettau on Bob Dylan's, *Nashville Skyline*, in *Der Spiegel* 1974/3, p. 112.

העדפותיו הפוליטיות של הסופר עצמו וחרף משפטיו הקדומים הפוליטיים ה'ריאקציוניים'? – אמנם כן, החברה בת זמנו קמה לחיים ביצירתו, אבל הצורה האסתטית 'הטמיעה' בה את הדינמיקה החברתית וחוללה בה תמורה; היא עשתה אותה לסיפורם של יחידים מסוימים: לוסיין דה־ריבֶּמפּרֶה, ניסינגֶן, ווֹטרֶן. הם פועלים ומתייסרים בחברה בת זמנם; ואכן, הם מייצגים חברה זו. ברם, האיכות האסתטית של *הקומדיה האנושית* והאמת שלה שוכנים באינדיווידואליזציה של החברתי; בתמורה הצורנית הזאת מאיר האוניברסלי שבגורל היחידים מבעד למצבם החברתי המיוחד.

חייהם ומותם של יחידים: גם כאשר הרומן או המחזה מעלים במפורש את מאבקה של הבורגנות נגד האריסטוקרטיה ואת עלייתן של החירויות האזרחיות־בורגניות (*אמיליה גאלוטי* של לסינג [Lessing], *אֶגמונט* של גתה, תנועת 'הסער והדחף', *תככים ואהבה* של שילר), גם אז הגורם המעצב הוא הגורל האישי – גורלם של הגיבורים, לא בהיותם נוטלים חלק במאבק המעמדי, אלא בתור אוהבים, נוכלים, שוטים, וכן הלאה.

בוֶרתר של גתה מוליכה היקבעות כפולה אל ההתאבדות: האוהב חוֶוה טרגדיה של אהבה (טרגדיה שאינה מתחייבת רק מן המוסר הבורגני), והבורגני נתון לבוז של האצולה. האם שני מוטיבים אלה אחוזים זה בזה במבנה היצירה? – התוכן המעמדי מודגש בחריפות: על השולחן בחדר שבו מתאבד ורתר פתוח ספרו של לסינג *אֶמיליה גאלוטי*, שהוא דרמה של הבורגנות הלוחמנית. אבל היצירה כמכלול היא סיפור האוהבים ועולמם שלהם, עד כדי כך, שהיסודות הבורגניים שבה נותרים אפיזודיים בלבד.

האסתטיקה המרקסיסטית מגנה תכופות את הפיכת החברתי לפרטי, את הסובלימציה של המציאות, את האידאליזציה של האהבה והמוות – בבחינת אידאולוגיה קונפורמיסטית ודכאנית.

היא מערערת על המרת הקונפליקטים החברתיים בגורל אישי, על ההפשטה מן הסיטואציה המעמדית, על אופיין ה'אליטיסטי' של הבעיות, על האוטונומיה המדומה של הגיבורים.

גינוי זה {שאחדות מטענותיו נכונות} מחטיא את הפוטנציאל הביקורתי המתבטא דווקא בסובלימציה של התוכן החברתי. שני עולמות מתנגשים זה בזה, לכל אחד מהם ייחודיות משלו: ספרות המִבְדֶּה יוצרת את המציאות המיוחדת לה, וזו נותרת תקפה גם כאשר המציאות הממוסדת מכחישה אותה. ערכי הטוב והרע של יחידים ניצבים בעימות עם ערכי הטוב והרע החברתיים. אפילו ביצירות פוליטיות במובהק, עימות זה אינו רק עימות פוליטי; ליתר דיוק, העימותים החברתיים המיוחדים נשזרים אל תוך משחק הכוחות המטא־סוציאליים בין יחיד ליחיד, בין גבר לאישה, בין האנושות לטבע. דינמיקה זו לא תתבטל עם התמורה באופן הייצור. חברה בת חורין לא תוכל 'לחַבְרֵת' את הכוחות הללו, אם כי תוכל לשחרר את היחידים מהכפיפות העיוורת להם.

מתוך ההיסטוריה מסתמנת דמותו של עולם שחרור חדש. הקפיטליזם המאוחר חשף אפשרויות שחרור ממשיות, העולות על כל התפישות המסורתיות. האפשרויות הללו עוררו שוב את הרעיון בדבר 'קץ האמנות'. דומה שהאפשרויות הרדיקליות של החירות (הגלומות בפוטנציאל השחרור של הקידמה הטכנית) מעמידות את הפונקציה המסורתית של האמנות כדבר שאבד עליו כלח, או לפחות מבטלות אותה בבחינת היותה ענף מיוחד בחלוקת העבודה; וזאת, הודות לצמצום הפער שבין עבודה רוחנית לעבודת כפיים. מראית העין [Schein] של היפה ושל המלאות תימחה, באשר לא תישלל שוב ושוב ולא תוכחש עוד על ידי החברה. היא תיעשה היבט של הממשי בחברה בת חורין. גם כיום, בחברה הממוסדת, מאבדות ההוקעה וההבטחה העצורות באמנות את אופיין האוטופי הלא־ממשי בה במידה שהן מזינות את האסטרטגיה של תנועות ההתנגדות (כפי שאירע

בשנות ה־60). גם בעשותן כן, בצורה פגומה ובלתי מספקת, הן בכל זאת מצביעות על השוני האיכותי לעומת התקופות הקודמות. השוני האיכותי הזה מתגלה היום במחאה נגד הגדרת החיים כעמל, הוא מתגלה במאבק נגד כל ארגון העבודה כולו – יהא קפיטליסטי או סוציאליסטי־מטעם־המדינה (הסרט הנע, שיטת טיילור, ההירכיה); הוא מתגלה במאבק שתכליתו לשים קץ לפטריארכליות, במאבק לשיקום סביבת החיים ההרוסה, במאבק לפיתוח ולטיפוח מוסר חדש ורגישות חדשה.

הגשמתן של מטרות אלה אינה עולה בקנה אחד לא רק עם הקפיטליזם המאורגן מחדש באורח נמרץ, אלא גם לא עם חברה סוציאליסטית המתחרה בקפיטליזם לפי תנאיו שלו. האפשרויות הנחשפות כיום הן בעצם אלה של חברה המאורגנת בהתאם לעקרון מציאות חדש: הקיום לא ימשיך להיקבע על פי הצורך בעמל ובפנאי מנוכרים במשך כל החיים; בני־האדם לא יהיו כפופים למכשירי עבודתם ולא נשלטים על ידי ההישגיות הביצועית הנאכפת עליהם. מכלול המערכת של ויתור ושל דיכוי מטריאלי ואידאולוגי יהיה חסר משמעות.

אבל אפילו חברה כזאת לא תבשר את קץ האמנות, את ההתגברות על הטרגדיה, את הפיוס בין הדיוניסי לאפוליני. האמנות אינה יכולה לנתק עצמה ממקורותיה. היא מעידה על הגבולות הטבועים בעצם הווייתן של החירות והמלאות, היא מעידה על כך שהאנושי מעוגן בטבע. עם כל האידאליות שלה, האמנות נושאת עדות על אמיתו של המטריאליזם הדיאלקטי – עדות על התמדת אי הזהות שבין סובייקט לאובייקט, בין יחיד ליחיד. {הטענה בדבר קץ האמנות שייכת היום (באופן שונה מאשר אצל הגל) למחסן הנשק האידאולוגי של הקונטר־רבולוציה ולאפשרויותיה. באמצעות טוטליזציה מדעית של פיקוח ובקרה היא עלולה להשכיח את ההבדל בין טוב לרע, בין מלחמה לשלום, בין יפה למכוער. קץ האמנות עלול להיות אז קצם של

האמנים ושל צרכני האמנות – תוצאה של ניהול מתייעל והולך של צרכים וסיפוקים, של עונג ותוקפנות.}

מכוח אמיתותיה הטרנס־היסטוריות והאוניברסליות מדברת האמנות אל התודעה, שאינה רק תודעה מעמדית מסוימת, אלא תודעה של בני־אדם כ׳בני מינם׳, הפורשׂים את כל הכשרים שלהם לפיתוח החיים. מי הוא הסובייקט של התודעה הזאת?

בעיני האסתטיקה המרקסיסטית סובייקט זה הוא הפרולטריון, אשר בהיותו מעמד מיוחד, הוא המעמד האוניברסלי. יש להטעים כאן את היותו ׳מיוחד׳ [particular], שכן הפרולטריון הוא המעמד היחידי במסגרת החברה הקפיטליסטית שאין לו שום אינטרס בשימור החברה הקיימת. הפרולטריון חופשי מערכיה של חברה זו, ולכן הוא חופשי לשחרר את האנושות כולה. לפי תפישה זו, אמורה תודעת הפרולטריון גם להעניק תוקף לאמת של האמנות. תורה זו הולמת את המצב שכבר אינו שׂורר (או עדיין אינו שורר) בארצות הקפיטליסטיות המפותחות.

לוסיין גולדמן ניסח את הבעיה המרכזית של האסתטיקה המרקסיסטית בעידן הקפיטליזם המאוחר. אם הפרולטריון אינו מהווה שלילה של החברה הקיימת, אלא במידה רבה משולב בה, אזי האסתטיקה המרקסיסטית עומדת נוכח מצב שבו קיימות ״צורות אותנטיות של יצירה תרבותית, אף על פי שאי אפשר לשייכן לתודעה – ואפילו לא לתודעה פוטנציאלית – של קבוצה חברתית מסוימת״. לפיכך, השאלה המכרעת היא: כיצד ״נוצר הקשר בין המבנים הכלכליים לביטויים הספרותיים בחברה שבה מתקיים הקשר הזה מחוץ לתודעה הקולקטיבית״, כלומר, בלא שיהא מבוסס על תודעה מעמדית פרוגרסיבית ובלא שיביע תודעה כזאת?[16]

16. Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel*, London 1975, pp. 10f.

אדורנו ענה על כך: בנסיבות אלה מכריזה האוטונומיה של האמנות על עצמה באופן קיצוני כְּהָזָרה חסרת פשרות. ואמנם, הן בעיני התודעה המוטמעת והן בעיני האסתטיקה המרקסיסטית הראיפיקטיבית, היצירות הללו מופיעות כאליטיסטיות או כסימפטום של דקדנס. אבל עם כל זאת, אלה צורות אותנטיות של סתירה, המטיחות אשמה במכלול החברתי, באשר הוא מבליע הכול אל תוך תחום אחיזתו – אפילו את היצירות המחוללות הזרה. אין בכך כדי לערער על תוקף אמיתן של צורות אלה, וגם אין כאן הכחשה של ההבטחה הגלומה בהן. אמנם ודאי הדבר ש'המבנים הכלכליים' מאשרים את עצמם; הם קובעים את ערך השימוש (ועמו גם את ערך החליפין) של היצירות, אבל לא את מה שהינן, וגם לא את מה שהן אומרות.

גולדמן התייחס בדבריו לנסיבות היסטוריות מסוימות – לשילובו של הפרולטריון בקפיטליזם המונופוליסטי המפותח. אבל גם אלמלא השתלב הפרולטריון לא היתה תודעתו המעמדית הכוח היחיד, או הכוח הראוי יותר מכוחות אחרים, שבידו לשמר את אמת האמנות ולעצבה מחדש. אם בכלל קיימת האמנות באופן משמעותי מבחינתה של תודעה קולקטיבית כלשהי, הרי זו תודעתם של יחידים המאוחדים בהכרת הצורך הכללי בשחרור – יהא אשר יהא מצבם המעמדי. ההקדשה של ניטשה בפתח *זרתוסטרא* – Für Alle und Keinen (לכולם ולאף אחד) – עשויה להיות נכונה גם לגבי אמת האמנות.

הקפיטליזם המאוחר מכונן את החברה המעמדית כעולם המנוהל על ידי מעמד מונופוליסטי מושחת וחמוש היטב. במידה רבה מאוד כוללת טוטליות זו גם את הצרכים והאינטרסים של מעמד הפועלים, צרכים ואינטרסים המתואמים באורח חברתי. אם בכלל יש טעם לדבר על בסיס המונים של האמנות בחברה הקפיטליסטית, נוכל לדבר בהקשר זה רק על 'פופ' ועל רבי מכר. בהווה, הסובייקט שאליו פונה האמנות האותנטית הוא עלום שם

מבחינה חברתית; הוא אינו תואם את הסובייקט הפוטנציאלי של המעש המהפכני. וככל שהמעמדות המנוצלים, 'העם', נכנעים לכוחות השליטים, כך תהיה האמנות זרה ל'עם'. האמנות יכולה לשמר את האמת שלה ולהביא לכלל מודעות את הצורך בתמורה, רק כאשר היא מצייתת לחוקיה שלה, בניגוד לחוקי המציאות. ברכט, שלא נמנה עם הדוגלים המובהקים באוטונומיה של האמנות, כתב: "יצירה שאינה מפגינה את ריבונותה נוכח המציאות ואינה מעניקה לציבור ריבונות נוכח המציאות, אינה יצירת אמנות."[17]

אבל מה שמתגלה באמנות כמרוחק מן הפרקסיס של התמורה תובע את ההכרה בו בבחינת יסוד הכרחי של פרקסיס השחרור העתיד לבוא – בבחינת היותו 'מדע היפה' ו'מדע של גאולה ומלאות'. האמנות אינה יכולה לשנות את העולם, אבל היא יכולה לתרום לשינוי התודעה והדחפים של גברים ונשים אשר יוכלו לשנות את העולם. התנועה של שנות ה־60 ביקשה לשנות באורח סוחף את הסובייקטיביות והטבע, את הרגישות, הדמיון והתבונה. היא פתחה אופק חדש לראיית הדברים; חדירה של בניין־העל אל תוך הבסיס. כיום תנועה זו מבודדת, לכודה בעצמה, מתגוננת, ואילו הבירוקרטיה השמאלנית הנבוכה מיהרה להוקיעה וטענה שתנועה זו אינה אלא אליטיזם אינטלקטואלי חסר אונים. אכן, בטוח יותר לסגת אל דמות האב הקולקטיבית – אל הפרולטריון, אשר (מטעמים מובנים) אינו מגלה עניין רב בבעיות אלה. וכך מדגישים את מחויבותה של האמנות כלפי ה־Weltanschauung הפרולטרי הפונה אל 'העם'. אמנות מהפכנית אמורה לדבר ב'שפת העם'. בשנות ה־30 כתב ברכט: "אין אלא בעל ברית אחד במאבק נגד הברבריות הגוברת, והוא העם הסובל רבות כל כך בעטיה של ברבריות זו. רק ממנו נוכל לקוות לדבר־מה. על כן מוטלת החובה

17. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 8, p. 411.

[על הסופר] לפנות אל העם", ויותר מתמיד נחרץ עתה לדבר בלשונו.[18] גם סארטר הרגיש כך: איש הרוח חייב "לתפוס מהר ככל האפשר את המקום המיועד לו בקרב העם".[19]

אבל מי הוא 'העם'? ברכט מגדירו בנחרצות רבה: "העם הוא מי שאינו רק נוטל חלק בהתפתחות, אלא מי שגם משתלט עליה בפועל, אוכף אותה וקובע אותה. לנגד עינינו העם העושה היסטוריה, המשנה את העולם ואת עצמו. לנגד עינינו עם לוחם..."[20] אבל בארצות הקפיטליזם המפותח, "חלק זה של העם" אינו 'העם' בהא הידיעה, אין זה ההמון הגדול של האוכלוסיה המשועבדת. לאמיתו של דבר, 'העם' כפי שברכט מגדיר אותו הוא רק מיעוט בקרב העם, מיעוט לוחמני המנוגד להמון. אם האמנות נקראת למחויבות לא רק כלפי מיעוט זה אלא כלפי 'העם', אזי קשה להבין מדוע חייב הסופר לדבר ב'שפת העם', שהרי עדיין אין זו שפת השחרור.

אופייני הוא שהדברים שצוטטו לעיל קוראים למחויבותה של האמנות כלפי 'העם'; הוא מופיע כבעל ברית יחיד נגד הברבריות. הן באסתטיקה המרקסיסטית והן בתאוריה ובתעמולה של השמאל החדש ניכרת מגמה נחרצת לדבר על 'העם' דווקא, ולא על הפרולטריון. מגמה זו מבטאת את העובדה, שבקפיטליזם המונופוליסטי האוכלוסיה המנוצלת רחבה הרבה יותר מן 'הפרולטריון', והיא כוללת הרבה משכבות המעמד הבינוני, שהיו עצמאיות קודם לכן. אם 'העם' כפוף למערכת הצרכים השלטת, כי אז רק הניתוק ממערכת זו יוכל לעשותו בעל ברית נגד הברבריות. לפני ניתוק זה אין לסופר "מקום בקרב העם", אין מקום הממתין לו שיבוא כך סתם ויטלנו לעצמו. אדרבא, הסופרים צריכים

18. שם, עמ' 323.
19. Jean-Paul Sartre, *On a raison de se révolter*, Paris 1974, p. 96.
20. Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 8, p. 324f.

תחילה ליצור את המקום הזה – תהליך העשוי לדרוש מהם להתייצב נגד העם ולהימנע מלדבר בלשונו. במובן זה אפשר כי לַ'אליטיזם' יש כיום תוכן רדיקלי ביותר. על מנת לחולל רדיקליזציה של התודעה יש צורך להנהיר את האי התאמה החומרית והאידאולוגית שבין הסופר ל'עם' {שבין העם לסוציאליזם} ולעשותה מודעת – לא להסוותה ולא לטשטשה. 'אמנות מהפכנית' אכן מועדת להיעשות 'אויב העם'.

התזה הבסיסית, הטוענת כי האמנות חייבת להיות גורם הפועל לשינוי העולם, עשויה להפוך בנקל לניגודה, אם יפוג המתח שבין האמנות למעש הרדיקלי, כך שיאבד לה – לאמנות – ממד התמורה המיוחד לה. דיאלקטיקה זו מובעת בבהירות באחד הטקסטים של ברכט.[21] הכותרת – "על אמנות הייצוג של העולם, כך שיהא ניתן לשליטה" – היא עצמה מראה מה קורה כאשר הכוחות המנוגדים זה לזה, של האמנות והפרקסיס, מובאים לכלל תואם. אבל להראות את העולם שנתחולל בו שינוי בתור עולם נשלט, פירוש הדבר להראות את הרציפות בתוך השינוי ולטשטש את השינוי האיכותי בין החדש לישן. המטרה איננה עולם נשלט, אלא עולם משוחרר. כאילו מתוך הכרה בעובדה זו, נפתח הטקסט של ברכט כך: "מי שמבקש להראות את העולם כמושא אפשרי של שליטה, מוטב לו מלכתחילה לא לדבר על אמנות, מוטב לו לא להכיר בחוקיה ולא לשאוף אליה." ומדוע לא? – שמא מפני שאין זה עניינה של האמנות לצייר את העולם כיעד אפשרי לשליטה? ברכט משיב על כך: מפני שהאמנות היא "כוח שלרשותו מוסדות ומומחים מלומדים, אשר אך בדוחק ובלא רצון יקבלו אחדות מן המגמות החדשות. האמנות לא תוכל להתקדם הלאה מנקודה זאת בלא שתחדל להיות אמנות"; ובכל זאת, אַל ל"פילוסופים שלנו" לוותר לחלוטין על שירותיה של האמנות, "כי

21. שם, כרך 7, עמ' 260 ואילך.

ודאי תהא זו אמנות להראות את העולם כך שיהיה ניתן לשליטה".

המתח המהותי בין האמנות לפרקסיס בא כאן על תיקונו באמצעות המשחק המיומן במשמעות הכפולה של המילה 'אמנות': צורה אסתטית וטכניקה.

ביסודה של מסה זו {ביסודה של ביקורת האסתטיקה המרקסיסטית} הונח הצורך במאבק פוליטי. מאליו מובן כי למאבק זה חייבת להתלוות תמורה בתודעה. אבל יש לזכור כי תמורה זו מקיפה יותר מאשר ההתפתחות של תודעה פוליטית, והיעד שלה הוא 'מערכת צרכים' חדשה. מערכת כזו אמורה לכלול רגישות, דמיון ותבונה המשוחררים משלטון הניצול. אמנציפציה זו והדרכים המובילות אליה חורגות מתחום התעמולה. {אמנציפציה זו מתכוונת לעקרון מציאות אחר; תפקידה הפוליטי מתוּוך ביותר, בעוד שהתעמולה (על אף כל הסובלימציות האסתטיות) נשארת מחויבת לאי האמצעיות של המאבק הפוליטי}. אי אפשר לתרגם את הרגישות, הדמיון והתבונה הללו באופן ההולם את לשון האסטרטגיה הפוליטית והכלכלית. האמנות היא כוח ייצור, השונה שוני איכותי מן העבודה; איכויותיה, שהן סובייקטיביות במהותן, מקיימות את עצמן כנגד האובייקטיביות הקשה של מאבק המעמדות. הסופרים, המזדהים בתור אמנים עם הפרולטריון, עדיין נשארים outsiders – ואין זה משנה עד כמה הם נוטשים את הצורה האסתטית למען ביטוי ותקשורת ישירים. הם נשארים outsiders לא בשל הרקע הלא פרולטרי שלהם, לא בגין ריחוקם מתהליך הייצור החומרי, לא בשל ה'אליטיזם' שלהם וכן הלאה – אלא מכוח הטרנסצנדנציה המהותית לאמנות, שבגללה הכרחי הקונפליקט בין האמנות לפרקסיס הפוליטי. הסוריאליזם, בשלב המהפכני שלו, העיד על הקונפליקט המהותי הזה שבין האמנות לריאליזם הפוליטי. האפשרות של ברית בין 'העם' לאמנות מניחה כתנאי מוקדם, כי גברים ונשים המנוהלים על ידי הקפיטליזם

המונופוליסטי יחדלו מן השפה ומן המושגים והדימויים של מינהל זה, יתנסו בממד של שוני איכותי ויתבעו לעצמם שוב את הסובייקטיביות שלהם, את פנימיותם.

תורות מרקסיסטיות של ביקורת הספרות לועגות תדיר לספרות הבורגנית על ה'פנימיות' ועל ביתור הנפש לחלקים – לעג שברכט ראה בו סימן של תודעה מהפכנית. אבל עמדה זו אינה רחוקה מהבוז של הקפיטליסטים כלפי הממד הבלתי רווחי של החיים. וגם אם הסובייקטיביות מהווה 'הישג' של התקופה הבורגנית, הריהי לפחות כוח אנטגוניסטי בחברה הקפיטליסטית.

הצבעתי על כך שעניין זה כוחו יפה לגבי ביקורת המכוונת נגד האינדיווידואליזם שבספרות הבורגנית, כפי שהיא עולה באסתטיקה המרקסיסטית. ואכן, המושג של היחיד הבורגני נעשה היפוכו האידאולוגי של סובייקט התחרות הכלכלית ושל ראש המשפחה הסמכותי. אין ספק: היחיד, הנתפש כמי שמתפתח דרך חירות ומתוך סולידריות עם זולתו, יכול להיעשות מציאות רק בחברה סוציאליסטית. אבל התקופה הפשיסטית והקפיטליזם המונופוליסטי שינו באופן נחרץ את ערכם הפוליטי של מושגים אלה. דווקא 'המנוסה אל הפנימיות' והעמידה העיקשת על תחום הפרטיות עשויים לשמש מבצרים נגד חברה המנהלת את כל ממדי הקיום האנושי. דווקא הפנימיות והסובייקטיביות מסוגלות להיעשות מרחב פנימי וחיצוני שבו תתהפך ההתנסות על פיה, לשם הופעתו של עולם אחר. כיום, דחייתו של היחיד בבחינת 'תפישה בורגנית' מזכירה את המהלכים הפשיסטיים, ומזהירה מפניהם. סולידריות וחיי קהילה אין פירושם הטמעתו של היחיד. אדרבה, מקורם בהחלטה אוטונומית של היחיד; הם מאחדים את היחידים ולא את ההמונים, את היחידים המקושרים ביניהם דרך חירות.

אם אמנם אי אפשר לתרגם ללשון המעש הפוליטי את הפיכת ההתנסות המיוחדת לאמנות ואת המרי נגד עקרון המציאות

הממוסד, הכלול בהפיכה זו, ואם הפוטנציאל הרדיקלי של האמנות שוכן דווקא באי זהות זו, כי אז יש לשאול – כיצד יוכל פוטנציאל זה למצוא היצג תקף ביצירת האמנות, וכיצד יוכל להיעשות גורם של תמורה תודעתית?

פרק שלישי

איך יכולה האמנות לדבר בלשונה של התנסות אחרת לחלוטין, איך יכולה היא להראות את השוני האיכותי? כיצד מסוגלת האמנות לעורר דימויים וצרכים של שחרור, שיש בכוחם לחדור ולהגיע אל תוך ממד העומק של הקיום האנושי? איך יכולה היא להביע לא רק את התנסותו של מעמד פרטיקולרי, אלא את התנסותם של כל המדוכאים?

השוני האיכותי של האמנות אינו מכונן את עצמו מתוך בחירה של שדה מיוחד, שבו יכולה האמנות לשמר את האוטונומיה שלה. גם אין צורך להרחיק לשם כך ולחפש אזור תרבות שעדיין לא נכבש על ידי החברה הממוסדת. היו מי שניסו לטעון, כי הפורנוגרפיה, התועבה וניבול הפה הם איים של תקשורת נון־קונפורמיסטית. אבל אין בנמצא איים כאלה של פריווילגיה. הן ניבול הפה והן הפורנוגרפיה כבר נטמעו מזמן. בהיותם סחורות הם מוסרים את דברו של המכלול הדכאני. {המיניות שנעשתה מניע חברתי משלבת גם את ה׳סטיות׳, וכבר אין יודעים את ההבדל בין הספרות הארוטית, האוונגרדית (הסוריאליזם), לבין פורנוגרפיה זולה}.

אמת האמנות גם אינה עומדת אך ורק על הסגנון. יש בה, באמנות, אוטונומיה מופשטת, אשלייתית: המצאה פרטית, שרירותית, המצאה של דבר־מה חדש; יש בה טכניקה הנותרת חיצונית לתוכן, או טכניקה חסרת תוכן, צורה ללא חומר. אוטונומיה ריקה כזאת גוזלת מן האמנות את הקונקרטיות שלה, המעלה מס לקיים גם כאשר היא שוללת אותו. בכל אחד מעצם יסודותיה (מילה, צבע, צליל) תלויה האמנות בחומר התרבות הנמסר לה; האמנות, יחד עם החברה הקיימת, שותפה בחומר הזה. גם אם תשנה האמנות את משמעותם השכיחה של מילים

ודימויים – בכל מקרה, שינוי הצורה מתחולל בחומר הנתון. כך קורה גם כאשר המילים מרוסקות, גם כאשר עולות מילים חדשות – שאם לא כן, תיפסק אפשרות התקשורת לחלוטין. הגבלה זו של האוטונומיה האסתטית היא התנאי שמכוחו יכולה האמנות להיעשות גורם חברתי.

במובן זה, האמנות מהווה בהכרח חלק של הקיים בפועל, ורק כחלק של הקיים בפועל היא דוברת נגד הקיים בפועל. סתירה זו נשמרת ומתבטלת דיאלקטית (aufgehoben) בתוך הצורה האסתטית המעניקה לתוכן המוכָּר ולהתנסות המוכֶּרת את כוח ההזרה, והיא מוליכה לעלייתן של תודעה ותפישה חדשות.

הצורה האסתטית אינה מנוגדת לתוכן, אפילו לא באופן דיאלקטי. ביצירת האמנות נעשית הצורה תוכן, ולהיפך.

> יש מחיר להוויית אמן: לחוות בחינת תוכן, בחינת 'הדבר עצמו' [die Sache selbst], את מה שהלא־אמנים מכנים בשם 'צורה'. בכך משתייכים אמנם [האמנים] לעולם הפוך על פניו; כי מעתה התוכן, ובכלל זה חיינו, נעשה צורני גרידא.[22]

המחזה והרומן נעשים יצירות ספרות מכוח הצורה הקולטת אל תוכה את ה'חומר' ואוכפת עליו סובלימציה. החומר עשוי להיות "נקודת המוצא לתמורה האסתטית".[23] הוא עשוי להכיל את ה'מוטיב' של התמורה הזאת, ואפשר שהוא נקבע באורח מעמדי; אבל 'חומר' זה שנתערטל ביצירה מן הבלתי אמצעיות שלו, הופך בה לדבר בעל איכות אחרת, לחלק של מציאות אחרת. גם אם הסופר מותיר ביצירה קטעי מציאות שלא עברה תמורה (למשל, ציטוטים מתוך נאומו של רובספייר), משתנה התוכן מכוח היצירה

22. Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart 1930, p. 552.
23. A. Wittfogel, in *Die Linkskurve*, 2 (2), Berlin, November 1930 (1970), p. 9.

באשר היא מכלול, ומשמעותו יכולה אפילו להתגלגל בניגודה.

'רודנות הצורה': ביצירה האותנטית שׂורר הכרח, לאמור, מן הנמנע להחליף שורה כלשהי וצליל כלשהו (במקרה האופטימלי {האידאלי}, אשר אינו קיים). הכרח פנימי זה – האיכות המבדילה בין יצירות אותנטיות לבלתי אותנטיות – הוא אמנם רודני, באשר הוא מדכא את אי האמצעיות של המבע. אבל מה שמדוכא בכך הוא אי אמצעיות כוזבת: כוזבת, במידה שהיא גוררת עמה באופן בלתי רפלקטיבי את המציאות המיסטיפיקטיבית.

בהגינו על הצורה האסתטית, אומר ברכט (1921):

> מתחוור לי שאני מתחיל להיעשות יוצר קלסי. המאמצים הנמרצים והבוטים [של האקספרסיוניזם] להקיא בכל הכוח תכנים מסוימים (שהם בנליים, או ייעשו כאלה במהרה)! מגנים את הקלסיקה על כך שהיא משרתת את הצורה, ואין רואים אל נכון שהצורה היא המשרתת כאן.[24]

ברכט קושר את הרס הצורה בבנליזציה. אמנם קישור זה חוטא לאקספרסיוניזם, אשר רב בו מה שאינו בנלי כלל. אבל המשפט שחורץ ברכט מעלה ומזכיר את הקשר המהותי שבין הצורה האסתטית לאפקט ההזרה: המבע, שהוא נעדר צורה בכוונה תחילה, מחולל 'בנליזציה' במידה שהוא מוחק את ההתנגדות לעולם השיח הממוסד – התנגדות המתגבשת בצורה האסתטית.

הכניעה לצורה האסתטית היא אמצעי של סובלימציה לא־קונפורמיסטית המתלווה לדה־סובלימציה שתוארה לעיל (בפרק הראשון). אחדותן מכוננת עצמה ביצירה. ה'אני' [ה־ego] וה'סתמי' [ה־id], מטרות היֵצר והרגשות, הרציונליות והדמיון, אינם כפופים לאופן שבו מחברתת אותם החברה הדכאנית; הם חותרים לקראת אוטונומיה, אף כי בעולם בדוי. ברם המפגש עם

24. Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922*, Frankfurt 1975, p. 138.

העולם הבדוי בונה מחדש את התודעה ומעניק היצג חושי להתנסות נגד־חברתית. בכך משחררת הסובלימציה האסתטית את הילדות ואת חלומות האושר והצער של הבגרות ומעניקה להם תוקף.

לא רק השירה והתיאטרון, אלא גם הרומן הריאליסטי חייבים לחולל תמורה של המציאות המשמשת להם חומר, על מנת שמהותה של מציאות זו תוצג מחדש כפי שרואה אותה האמנות. כל מציאות היסטורית, תהא אשר תהא, עשויה לשמש 'במה' למימזיס הזה. דרישה אחת מוצבת כאן: עליה להסתגנן, להיכנע ל'תצורה' האסתטית. ודווקא הסתגננות זו היא המאפשרת את היפוך ערכיהן של נורמות עקרון המציאות הממוסד – דה־סובלימציה על יסוד הסובלימציה המקורית, התפרקות של איסורי טאבו חברתיים, התמוטטות הניהול החברתי של ארוס ותנטוס. פחות עכבות עוצרות בעד דיבוריהם ומעשיהם של גברים ונשים, מאשר תחת כובד חיי היום־יום: הם פחות מבוישים (אבל גם נבוכים יותר) באשר לאהבתם ולשנאתם; הם נאמנים לתשוקותיהם, גם כאשר אלה הורסות אותם. אבל גם תודעתם ערה יותר, הם רפלקטיביים יותר, עשויים יותר לעורר אהבה או בוז; הדברים בעולמם שקופים יותר, הם עומדים יותר בפני עצמם וכובשים יותר את הלב.

המימזיס הוא היצג באמצעות הזרה, ערעור התודעה. ההתנסות נעשית אינטנסיבית עד לנקודת השבירה; העולם מופיע כמות שרואים אותו ליר ואנטוניוס, ברניקֶה, מיכאל קולהאס, וויצֶק, כפי שרואים אותו האוהבים של כל הזמנים. הם חווים את העולם חשוף, לא־מיסטיפיקטיבי. התפישה נעשית אינטנסיבית עד כדי עיוות הדברים, כך שייאמר מה שאינו ניתן להיאמר, כך שיתגלה לעין מה שאלמלא כן היה סמוי, כך שיתנפץ לרסיסים מה שמן הנמנע לשאתו. בכך התמורה האסתטית נהפכת להוקעה – אבל גם לחגיגה של מה שמתקומם בפני אי צדק וטרור, ושל מה

שעדיין אפשר להצילו.

המימזיס בספרות מתרחש במדיום של השפה; מוסרותיה של זו מתהדקות או מתרופפות; הן אוכפות עליה הבעה של תובנות שאלמלא כן היו שרויות באפילה. הפרוזה מוכנעת לקצב שלה עצמה. נאמר בה מה שברגיל אינו יכול להיות מובע במילים; ואילו מה שברגיל נאמר יותר מדי, והוא מעלים את המהותי, נותר בלתי אמור. תבנית חדשה נוצרת באמצעות ריכוז, הפרזה, הטעמת המהותי וסידור מחדש של העובדות. כל האיכויות הללו אינן נישאות על ידי המשפט היחיד בפני עצמו, על מיליו ותחבירו; הן מתקיימות בַּמכלול. רק המכלול הוא המעניק ליסודות הללו את המשמעות והפונקציה האסתטית שלהם.

המימזיס הביקורתי מוצא את ביטויו באופנים שונים ורבים. הוא מצוי הן בלשונו של ברכט, אותה מעצב הצורך הבלתי אמצעי בתמורה, והן בלשונו של בקט, הניכרת בהבחנותיה הסכיזופרניות, ובה אין מדברים על תמורה. ההוקעה קיימת ועומדת בלשון הרגשית והחושית של *ורתר* כמו ב*פרחי הרע*, כשם שהיא מצויה בקַשיותם של סטנדל וקפקא.

ההוקעה אינה מגיעה לכלל מיצוי בהכרת הרוע; האמנות מהווה גם הבטחה לשחרור. גם זו איכות של צורה אסתטית, וליתר דיוק – איכותו של היפה בהיותו צורה אסתטית. הבטחה זו נשללת מהמציאות הממוסדת; היא מעלה את דמות קֶצה של עוצמת השלטון [power, Gewalt] ואת מראית העין [Schein] של החירות, אבל רק את מראית העין שלה: ברור כי הגשמת ההבטחה אינה בתחומה של האמנות.

כלום יש בנמצא, כלום תיתכנה יצירות אמנות שבהן, בסופו של דבר, מנצחות האנטיגונות את הקריאונים, שבהן מנחילים האיכרים תבוסה לנסיכים, שבהן חזקה האהבה מן המוות? {כלום יש יצירות אמנות שבהן בני־האדם חופשיים?} באמנות, היפוך כזה של ההיסטוריה הוא אידאה רגולטיבית של נאמנות (עד

מוות) לחזון של עולם טוב ויפה יותר, חזון הנשאר אמיתי גם במפלתו. בד בבד נאבקת האמנות נגד התפישה הקשוחה של קידמה, נגד האמון העיוור באנושות האמורה בסופו של דבר להגשים את עצמה; שאם לא כן, יצירת האמנות ותביעתה לאמת תהיינה שקר.

במימזיס הטרנספורמטיבי מופיעה דמות השחרור כְּמה שנשבר על ידי המציאות. אילו הבטיחה האמנות כי בסופו של דבר ינצח הטוב את הרע, הייתה האמת ההיסטורית מפריכה הבטחה כזאת. במציאות, הרע הוא המנצח; במציאות יש רק איים של טוב, שבהם ניתן למצוא מפלט לשעה קצרה. יצירות אמנות אותנטיות יודעות זאת; הן דוחות את ההבטחה הניתנת בנקל, הן מסרבות ל־happy end שאנן. הן חייבות לדחותו, מכיון שתחום החירות שוכן מעבר לגבולות המימזיס. הסוף הטוב הוא ה'אחר' של האמנות. גם כאשר הוא מופיע בכל זאת – כמו אצל שייקספיר, כמו ב*איפיגניה* של גתה, בסיום של *פיגרו* או ב*פלסטף*, וכמו אצל פרוסט – גם אז, דומה שהיצירה, בהיותה מכלול, מכחישה אותו. ב'פאוסט' מקומו של הסוף הטוב אך ורק בשמים; הקומדיה הגדולה אינה יכולה להשתחרר מן הטרגי שאותו היא מבקשת למחות. המימזיס מוסיף להיות היצג חוזר של המציאות. הקשר הכובל הזה מתנגד לסגולתה האוטופית של האמנות: הצער והעדר החירות מוסיפים להשתקף בדימויים הטהורים ביותר של אושר וחירות. גם הם כוללים את המחאה נגד המציאות שבה הם נהרסים.

לאמיתו של דבר, אין חשיבות לשאלת הסוף הטוב. מה שקובע הוא היצירה כמכלול. היא משמרת את זכר הדברים שחלפו. הם יכולים להתבטל דיאלקטית [aufgehoben] בפתרון הקונפליקט הטרגי, במלאות שהושגה. אבל גם בהיבטלם הם מוסיפים להיות נוכחים בחרדה מפני העתיד. הנה דוגמה מאיבסן, ה'בורגני' שבכל המחזאים הגדולים: "הגברת מן הים" חוזרת מרצונה החופשי אל

מסגרת נישואיה; היא מפנה עורף לזר שעמו חלקה את הרפתקת הים; כעת היא מבקשת את אושרה בחוג המשפחה. אבל המחזה כמכלול סותר את הפתרון הזה. גבול חירותה של אֱלִידָה שוכן בהעדר האפשרות לבטל את העבר. אי אפשרות זו, אין להאשים בה את החברה המעמדית; היא מעוגנת בעובדה שמן הנמנע להחזיר את מהלך הזמן אחורנית, היא מעוגנת באובייקטיביות של הטבע וחוקיותו, שאין להכניעם.

האמנות אינה יכולה לקיים את הבטחתה, ואילו המציאות אינה מבטיחה מאומה, מלבד מקריות. הנה שבנו אל התפישה המסורתית, הרואה את האמנות כאשליה [Schein], אף כי זו אולי אשליה יפה [schöner Schein]. אכן כך הוא הדבר, אבל האסתטיקה הבורגנית החשיבה מאז ומתמיד את ה־Schein כהופעתה של האמת הייחודית לאמנות, ונישלה מאז ומתמיד את המציאות הנתונה מתביעתה ללגיטימיות מוחלטת. כך יש שתי מציאויות ושני אופנים של אמת. החשיבה המושגית וההתנסות מנוגדות זו לזו באופן אנטגוניסטי, מכיון שלאמנות, בהיותה אשליה, יש תוכן ופונקציה קוגניטיביים. האמת הייחודית לאמנות ניתקת מהמציאות של היום־יום, אבל גם מן המציאות של ימי החג, מציאות החוסמת ממד שלם של החברה והטבע. האמנות חורגת אל הממד שבו מכוננת עצמה האוטונומיה של האמנות כאוטונומיה של סתירות. כאשר נוטשת האמנות את האוטונומיה הזאת, ועמה את הצורה האסתטית שבה מובעת אוטונומיה זו, היא נכנעת בכך למציאות שאותה היא מבקשת להבין ולהוקיע. אמנם נטישת הצורה האסתטית עשויה להביא לשיקוף ישיר ובלתי אמצעי ביותר של החברה – שבה מתנפצים סובייקטים ואובייקטים ונעשים אטומיים, שבה ניטלים מהם מילותיהם ודימוייהם – אולם דחייתה של הסובלימציה האסתטית מעמידה את היצירות הללו כקטעים פזורים וכשברים של אותה חברה, שיצירות כאלה מבקשות להוות 'אנטי־אמנות' [anti-art] שלה. כך

דנה עצמה האנטי־אמנות לכישלון מלכתחילה.

למגמות ולשלבי ההתפתחות השונים של האנטי־אמנות, או של הלא־אמנות [non-art], יש הנחה משותפת, לאמור – התקופה המודרנית מאופיינת בהתפוררות של המציאות, מה שגורם לכך שכל צורה שלמה בתוך עצמה, כל התכוונות למשמעות, אינה אמיתית ואפילו אינה אפשרית.[25] הקולז׳, הסמכתו של מדיום אחד אל משנהו, או הוויתור על כל מימזיס אסתטי, נחשבים לתגובות ההולמות את המציאות הקיימת, שבהיותה קרועה ומקוטעת היא מתנגדת לכל תצורה אסתטית. הנחה זו עומדת בסתירה גלויה למצב העניינים הקיים. אדרבה, ההיפך הוא הנכון. אין אנו מתנסים כיום בחורבנם של המכלול, של היחידה או האחדות, אין אנו מתנסים בחורבנה של המשמעות; אנו מתנסים כיום בכוחו ובשלטונו של המכלול, בהאחדה הכפויה והמוסדרת מגבוה. לא ההתפוררות היא הקטסטרופה, אלא שימורים וייצורם מחדש של הקיים ושל כוח ההטמעה שלו. ובתרבות האינטלקטואלית של חברתנו, הצורה האסתטית היא זו היכולה, מכוח היותה אַחֶרוּת, להתייצב נגד ההטמעה. יש לציין בהקשר זה, כי שם ספרו האחרון של פטר וייס [Weiß] הוא – Ästhetik des Widerstands [אסתטיקה של ההתקוממות].

המאמץ הנואש שעושה האמן ליצור אמנות שתביע באורח ישיר את החיים אינו יכול להתגבר על הפער שבין האמנות לחיים {הביטול הלא־דיאלקטי (באשר הוא חסר בסיס) של ההפרדה בין האמנות לחיים, אינו יכול להתגבר על ההפרדה הזאת}. וֶלרשוף [Wellershoff] מצביע על עובדה מכרעת: ״קיימים הבדלים חברתיים, שמן הנמנע לגשר על פניהם, בין בית החרושת לקופסאות שימורים לבין סדנת האמן שהיא בית החרושת של

25. ראה הניתוח הביקורתי אצל Dieter Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt 1976.

וורהול [Warhol]״,[26] בין פעילות מציירת לבין החיים המתנהלים סביבה. וההבדלים הללו, אי אפשר למחותם בכך שנניח לדברים לקרות סתם (רעשים, תנועות, פטפוטים וכיוצא באלה) ונשלבם כמות שהם במסגרת מתוחמת (למשל, אולם קונצרטים, ספר). אי האמצעיות המובעת מתוך כך היא כוזבת, שכן אין היא אלא תולדה של הפשטה גרידא מן ההֶקשר של החיים בפועל, הֶקשר שעליו מושתתת אי אמצעיות זו. בכך היא נעשית מיסטיפיקטיבית: היא אינה מופיעה כמות שהיא וכמות שהיא פועלת, אלא כאי אמצעיות סינתטית, artistic {מלאכותית}.

התרופפות המסגרות והדה־סובלימציה, המתחוללות באנטי־אמנות, מפשיטות מן המציאות (ומציגות אותה באופן כוזב), משום שהן חסרות את הכוח הקוגניטיבי, החורג, של הצורה האסתטית; זה מימזיס לא־טרנספורמטיבי. הקולז׳, המונטז׳, הַתָּקַת המקום, אינם משנים עובדה זו. הצגתה של קופסת המרק אינה אומרת דבר על חיי הפועל אשר יצר אותה, ואף אינה אומרת דבר על חיי הצרכן שלה. הוויתור על הצורה האסתטית אינו מבטל את ההבדל שבין האמנות לחיים – אבל הוא אכן מבטל את ההבדל שבין המהות לתופעה; שבו שוכנת האמת של האמנות, ואשר קובע את ערכה הפוליטי של האמנות. הדה־סובלימציה של האמנות אמורה לשחרר את הספונטניות – הן זו של האמן, הן זו של החוֹוֶה את האמנות. אבל ממש כשם שבמעש הרדיקלי יכולה הספונטניות לקדם את השחרור אך ורק בהיותה ספונטניות מתווֶכת – כלומר, זו הנובעת מן התמורה של התודעה – כך הדבר גם באמנות. בהעדרה של תמורה כפולה זו (של הסובייקטים ושל עולמם) אין הדה־סובלימציה של האמנות גורמת אלא לכך שהאמן {ככזה} ייעשה מיותר, בלא שתתלווה לכך דמוקרטיזציה {או חיברות} של היצירתיות והיעשותה נחלת הכלל.

26. שם, עמ׳ 39.

מבחינה זאת, הוויתור על הצורה האסתטית הוא הסתלקות מאחריות. הוא מנשל את האמנות מן האופן שבו היא יוצרת בתוך המציאות הממוסדת את המציאות האחרת – את היקום של התקווה.

הפרוגרמה הפוליטית לביטול האוטונומיה של האמנות מובילה לכלל "ביטול [ההבדל בין] רמות המציאות של החיים והאמנות". כניעה זו של האמנות וויתורה על מעמדה האוטונומי רק מאפשרים לה להשתלב ב"מכלול ערכי השימוש". אבל לתהליך זה פנים לכאן ולכאן. "באותה מידה עשוי הוא לסמן את התנוונותה של האמנות לכלל תרבות המונים ממוסחרת, כשם שהוא יכול לעשותה, מאידך גיסא, תרבות־נגד מתקוממת."[27] אבל דומה כי אלטרנטיבה אחרונה זו היא מפוקפקת. אי אפשר להעלות כיום על הדעת תרבות־נגד מתקוממת, אלא כסתירה לתעשיית האמנות השוררת ולאמנות ההטרונומית שלה. כלומר – תרבות־נגד אמיתית תצטרך לדבוק באוטונומיה של האמנות, באמנות האוטונומית שלה עצמה. ומכאן, כלום לא מן ההכרח הוא כי האמנות, המורדת נגד שילובה בשוק, תיראה 'אליטיסטית'? "לנוכח ירידת ערך השימוש של ספרות, שהיא ממוסחרת לחלוטין, מסגל לו מחדש המונח האליטיסטי־אנכרוניסטי – Dichten [שירה, פיוט], בבחינת היותו אמנות 'נעלה' – דווקא אופי חתרני."[28]

יצירת האמנות יכולה להיות רלוונטית מבחינה פוליטית רק בתור יצירה אוטונומית. הצורה האסתטית מהותית לפונקציה החברתית שלה; איכויותיה של הצורה שוללות את אלה של החברה הדכאנית, את איכויות חייה, עבודתה ואהבתה.

27. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston 1975, pp. 85f.
28. Michael Schneider, in *Literaturmagazin* 2, Reinbek 1974, p. 265.

האיכות האסתטית והמגמה הפוליטית כרוכות זו בזו, אבל אחדותן אינה בלתי אמצעית. ולטר בנימין ניסח את הקשר הפנימי שבין המגמה לאיכות בתזה הבאה: "מגמתה של יצירת ספרות יכולה להיות נכונה מבחינה פוליטית אך ורק כאשר היא נכונה גם לפי אמות מידה ספרותיות."[29] ניסוח זה דוחה בלי צל של ספק את האסתטיקה המרקסיסטית הוולגרית. אבל אין הוא פותר את הקושי הנעוץ בתפישת ה'נכונות' הספרותית של בנימין, כלומר – זיהוין של האיכות הספרותית והפוליטית בתחום האמנות. זיהוי זה מפיג את המתח שבין הצורה הספרותית לתוכן הפוליטי: הצורה הספרותית המושלמת חורגת ועוברת הלאה מן המגמה הפוליטית הנכונה; אחדות האיכות והמגמה היא אנטגוניסטית.

29. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in Raddatz (Hrsg.), *Marxismus und Literatur*, vol. 2, p. 264.

פרק רביעי

העולם שהוא מושא התכוונותה של האמנות אינו אף פעם ובשום מקום העולם הנתון גרידא; הוא אינו עולמה של המציאות היומיומית; אבל הוא גם איננו אך ורק עולם פנטסטי, אשלייתי גרידא, וכיוצא באלה. כל שיש בו קיים גם במציאות הנתונה: מעשיהם, מחשבותיהם, רגשותיהם וחלומותיהם של גברים ונשים, הפוטנציאלים שלהם ושל הטבע. אף על פי כן, עולמה של יצירת האמנות הוא 'לא ממשי' במובן הרגיל ביותר של מונח זה; זוהי מציאות מדומה. אולם היא 'לא ממשית' לא באשר היא פחותה מן המציאות הממוסדת, אלא מכיון שהיא 'יותר' ו'אחרת' ממנה באופן איכותי. בהיותה עולם מדומה, בהיותה אשליה [Schein] יש בה יותר אמת מזו של המציאות היומיומית, מכיון שהאחרונה מיסטיפיקטיבית במוסדותיה וביחסיה, אשר מציגים את ההכרח כבחירה ואת הניכור כהגשמה עצמית. רק ב'עולם האשליה' מופיעים הדברים כמות שהם וכמות שהם יכולים להיות. מכוחה של אמת זו (אשר רק האמנות יכולה להביעה בהיצג חושי) מתהפך העולם על פניו – דווקא המציאות הנתונה והעולם הרגיל מופיעים כאן כמציאות לא אמיתית, כוזבת, מתעה {מקוטעת}.

עולם האמנות כהופעתה של אמת, ואילו מציאות היום־יום כאחיזת עיניים – תזה זו של האסתטיקה האידיאליסטית באה לכלל ביטוי שערורייתי {מקומם} אצל הגל (Hegel):

...במקום לכנות את תחום העולם האמפירי הפנימי והחיצוני בשם עולם הממשות, יש לכנותו מראית עין גרידא ותרמית קשה; וזאת במובן חמור יותר מזה הניתן לעולם האמנות. את הממשות האמיתית יש למצוא רק מעבר לאי אמצעיות של התחושה ושל האובייקטים החיצוניים.[30]

הלוגיקה הדיאלקטית עשויה לספק משמעות והצדקה לטענות אלה. אמיתן המטריאליסטית מצויה בניתוח של מרקס בדבר הפער שבין המהות לתופעה בחברה הקפיטליסטית. אבל בעימות שבין האמנות למציאות נשמעות הטענות הללו כלעג. אושוויץ ומיי־לאי {של כל הזמנים}, העינויים, הרעב, המתים – כלום עשוי עולם זה כולו להיחשב "מראית עין גרידא" ו"תרמית קשה"? – לאמיתו של דבר זאת נשארת מציאות 'קשה' שאי אפשר להעלותה על הדעת.* האמנות מסתלקת מפני המציאות הזאת, מכיון שאין בידה לחזור ולהראות את הסבל הזה בלי להכפיפו לצורה האסתטית ולעשותו בכך מושא של קתרזיס משכך – מושא של הנאה. האמנות נגועה בעל כורחה באשמה זו, אבל אין בכך כדי לשחררה מן הצורך להעלות שוב ושוב מה שעשוי לשרוד אפילו אחרי אושוויץ, ואולי לעשותה [את אושוויץ] ביום מן הימים בלתי אפשרית. אם יושתק גם הזיכרון הזה, כי אז יגיע באמת 'קץ האמנות'. אמנות אותנטית משמרת את הזיכרון הזה חרף אושוויץ ונגדה; הזיכרון הוא הקרקע שממנה צומחת האמנות מאז ומתמיד – זיכרון זה והצורך לברוא את דמותו של ה'אחר'

30. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in idem, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1927 vol. 12, p. 28 (תרגום לאנגלית: Idem, *The Philosophy of Fine Art*, London 1920, vol. 1, p. 10.)

* במקום זה הנוסח הגרמני סותר בעליל את הנוסח האנגלי. הנוסח הגרמני: "לאמיתו של דבר נשארים אלה בבחינת הממשות 'הקשה יותר' שאי אפשר להעלותה על הדעת [שאי אפשר לדמותה]" [Sie bleiben vielmehr die 'härtere' und unvorstellbare Wirklichkeit]. הנוסח האנגלי: "לאמיתו של דבר זאת נשארת המציאות 'המרה יותר' אשר אפשר גם אפשר להעלותה על הדעת [אשר אי אפשר שלא לדמותה]" [It remains rather the 'bitterer' and all but unimaginable reality]. (הערת המתרגמים)

האפשרי. התרמית והאשליה הן תכונות של המציאות הממוסדת, כפי שאנו למדים עליה מן ההיסטוריה שיש עליה עדות. {תרמית, אשליה, מראית עין מאפיינות את המציאות הנתונה יותר מכפי שהן מאפיינות את האמנות.} המיסטיפיקציה אינה אופיינית רק לחברה הקפיטליסטית {המיסטיפיקציה היא תכונה מהותית של חברת החליפין הקפיטליסטית}. לעומת זאת, האמנות אינה מסתירה את הקיים – היא חושפת אותו.

ה'אחר' האפשרי, המופיע באמנות, הוא טרנס־היסטורי, באשר הוא חורג מעבר לכל הסיטואציות ההיסטוריות המסוימות, תהיינה אשר תהיינה. הטרגדיה קיימת ועומדת תמיד ובכל מקום, ובד בבד הולך המחזה הסאטירי בעקבותיה; השמחה נמוגה מהר יותר מן הצער. האמנות יודעת זאת ומביעה זאת בהכרח. יש בכך כדי לנתץ לחלוטין את האמונה בקידמה, אבל יש בכך גם כדי לשמר את חיותם של דמות אחרת לַפרקסיס ויעד אחר עבורו, כלומר – שיקום החברה והטבע על פי העיקרון של הגברת הפוטנציאל האנושי לאושר. המהפכה היא לשם החיים, לא לשם המוות. זוהי אולי הקירבה העמוקה ביותר בין האמנות למהפכה. החלטתו של לנין (Lenin) להיעשות בלתי מסוגל להאזין לסונטות של בטהובן (Beethoven), שאותן העריץ כל כך, מעידה על אמת האמנות. לנין עצמו ידע זאת ודחה מעל פניו את הידיעה הזאת:

> ...לעתים קרובות מדי איני יכול להאזין למוסיקה. היא מעצבנת. הייתי מעדיף לפטפט שטויות, וללטף את ראשיהם של אלה החיים בגהינום מטונף ובכל זאת מסוגלים ליצור יופי שכזה. אבל כיום אסור לך ללטף את ראשו של שום אדם, פן יישכו את ידך. מוטב להכות על הראשים, הכה ואל תרחם – אף על פי שאנו מתנגדים, מבחינת האידאל שלנו, לכל אלימות.[31]

31. M. Gorki, *Erinnerung an Zeitgenossen,* in Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie,* p. 86.

אמנם אין האמנות כפופה לחוקיה של האסטרטגיה המהפכנית, אבל אולי יבוא יום וזו האחרונה תטמיע בתוכה משהו מן האמת הפנימית של האמנות. הביטוי של לנין "הייתי מעדיף" אינו מביע העדפה אישית, אלא אלטרנטיבה היסטורית – אוטופיה, אשר יש לתרגמה ללשון המציאות.

בהכרח יש באמנות יסוד של רהב {רהב של הרוח, Hybris des Geistes}: האמנות אינה יכולה להפוך את חזונה למציאות. היא נותרת עולם 'בדוי', אף כי בתור שכזאת היא מתבוננת במציאות בעין חודרת, ומקדימה אותה. כך מביאה האמנות את האידאליות שלה על תיקונה: התקווה שהיא מביעה אסור לה להישאר בחזקת אידאל גרידא. זה הציווי הקטגורי הנסתר של האמנות. {ברם הגשמתו שוכנת מחוץ לאמנות. 'האנושיות הטהורה' של איפיגניה מאת גתה מתממשת אמנם בסצנת הפרידה של המחזה – אבל רק שם, רק במחזה עצמו. איוולת היא להסיק כי זקוקים אנו לאיפיגניות נוספות אשר יטיפו את בשורת האנושיות הטהורה, ולמלכים נוספים אשר יסכימו עמן. יתר על כן, אנו יודעים מזה זמן רב כי האנושיות הטהורה אינה גואלת את כל הנגעים ואת כל הפשעים של האנושות. לאמיתו של דבר, היא נעשית קורבן להם. בכך היא נשארת כאידאל: דרגת הגשמתה תלויה במאבק הפוליטי. האידאל חודר אל תוך המאבק הזה רק בבחינת תכלית, telos; הוא מתעלה וחורג מן הפרקסיס הנתון. אבל דימויי האידאל עצמו משתנים עם התמורות החלות במאבק הפוליטי. היום דומה כי ההיצג הספרותי האמיתי ביותר של 'האנושיות הטהורה' מגולם בבת החירשת־אילמת של "אמא קוראז'", המוצאת את מותה בידי כנופיית חיילים בשעה שהיא מצילה את העיר בהכותה בתוף.

כאן עולה השאלה – כלום גם ביצירות האמנות שבהן בולט ביותר האספקט האפירמטיבי פועלים היסודות הביקורתיים והטרנסצנדנטיים של הצורה האסתטית? והיפוכו של דבר –

כלום השלילה הקיצונית באמנות מוסיפה לכלול בתוכה את האפירמטיביות?

הצורה האסתטית, אשר מכוחה ניצבת היצירה כנגד המציאות הממוסדת, מהווה בד בבד גם אופן של אפירמטיביות המושתתת על הקתרזיס המפייס. הקתרזיס הזה הוא אירוע אונטולוגי יותר משהוא פסיכולוגי. הוא מעוגן באיכויות הספציפיות של הצורה עצמה: בסדר הלא־דכאני שלה, בכוחה הקוגניטיבי, בדמות הסבל אשר בא אל קצו. אבל ה׳פתרון׳ והפיוס המשתמעים מן הקתרזיס מוסיפים ומשמרים גם את מה שאינו ניתן לפיוס. אפשר להמחיש את היחס הפנימי בין שני הקטבים האלה באמצעות שתי דוגמאות של אפירמטיביות קיצונית ושלילה קיצונית:

[הדוגמה האחת היא] ה־Türmerlied [שיר שומר המגדל] מתוך פאוסט של גתה:

עיניים מאושרות,	Ihr glücklichen Augen,
כל שראיתן אי־פעם,	Was je ihr geseh'n,
יהא זה אשר יהא,	Es sei wie es wolle,
בכל זאת היה יפה כל־כך.	Es war doch so schön.[32]

[והדוגמה השניה] המילים המסיימות את התמונה האחרונה במחזה של וֶדקינד [Wedekind], *תיבת פנדורה*:

ארור!	O veflucht!*

כלום אפשר עוד לדבר על אפירמציה אסתטית בסצינה אחרונה זו? בחדר עלייה מזוהם, שבו פועל ג׳ק המרטש, מגיעה האימה

32. J.W. Goethe, *Faust*, part 2, Baltimore 1965, p. 260.

* בנוסח האנגלי הודפסה כאן שנית השורה האחרונה מתוך ׳שיר שומר המגדל׳ – "Es war doch so schön"; זאת, במקום המילים האחרונות מהמחזה *תיבת פאנדורה* – "O verflucht!". אנו מניחים שנפלה טעות בעריכת הנוסח האנגלי (טעות, שעברה, אגב, גם אל התרגום הצרפתי, הוצאת Seuil, 1979). איננו סבורים שמדובר כאן בניסוח אירוני נוקב ומכוּוָן מצד המחבר. (הערת מתרגמים)

אל קצה. שמא אפילו כאן יש לקתרזיס כוח אפירמטיבי? – המילים האחרונות של הדוכסית הגוססת, גֶשְׁוִויץ (ארור!), הן קללה הנאמרת בשם האהבה – אהבה הרוסה ומושפלת באופן ברוטלי. הזעקה האחרונה היא זעקת מרי; היא מאשרת בלב האימה הזאת את כוחה חסר האונים של האהבה. אפילו כאן, בידיו של הרוצח ליד הגוף השחוט של לולו {הזונה} האהובה, משמיעה האישה את הזעקה לנצחיות השמחה {לנצחיות האושר}: "Mein Engel! - Lass dich noch einmal sehen! Ich bin dir nah! Bleibe dir nah - in Ewichkeit!... O verflucht!" [מלאכי! הבה ואראך שוב! אני קרובה אליך, אשאר קרובה אליך – בנצח!... ארור!]. באופן דומה מתרחשים הדברים במחזותיו המזעזעים ביותר של סטרינדברג, שבהם דומה כי גברים ונשים חיים רק על השנאה, בשיממון וברשע; הזעקה מהדהדת מן ׳החלום׳: "Es ist schade um die Menschen" [חבל על בני־האדם].

האם אחדות זו של אפירמציה ושלילה שוכנת גם בשיר האפוליני כל כך של שומר המגדל? – "כל שראיתן אי־פעם" מעלה את זכר הכאב שהיה. המילה האחרונה ניתנת לַאושר, אבל זהו דבר ההיזכרות. ובשורה האחרונה נושאת עמה האפירמציה צליל של צער – של התרסה.

בנתחו את השיר של גתה *על כל הפסגות*,[33] מראה אדורנו כיצד ברגע של שלווה משמרת הצורה הספרותית הנעלה את זכר המצוקה:

33. Über allen Gipfeln / Ist Ruh', / In Allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch, / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch. [על כל הפסגות / שלווה, / בכל הצמרות / אינך חש / במשב הרוח, / הציפורים שוקטות ביער. / רק חכה, עוד מעט / גם אתה תנוח.]

היצירות הליריות הנעלות ביותר חייבות את הדרת מעלתן דווקא לכוח שבו ה'אני', השב מן הניכור, מעורר את הדמות [Schein] של הטבע. הסובייקטיביות הטהורה שלהן, הנדמית ביצירות אלה הרמונית וחפה מפגיעה, מעידה על ההיפך: על הסבילות [Leiden] בהוויה הזרה לסובייקט, כשם שהיא מעידה על האהבה לכך. אכן, ההרמוניה שלהן אינה אלא התואם הפנימי שבין סבילות כזאת לאהבה כזאת. אפילו ב"רק חכה, עוד מעט גם אתה תנוח" יש מחווה של ניחומים: אין להפריד את היופי התהומי של המילים הללו ממה שפסוק זה מותיר לא אמור: דמותו של עולם המסרב לשלווה. רק באשר צלילו של השיר מבין וחש את הצער הזה, הוא דבק בכך שבכל זאת תהיה שלווה.[34]

34. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt 1958, p. 80f.

פרק חמישי

התצורה האסתטית מתרחשת בכפיפות לחוק של היפה; והדיאלקטיקה של אפירמציה ושלילה, ניחומים וצער, היא דיאלקטיקה של היפה.

האסתטיקה המרקסיסטית דחתה בתוקף את רעיון היפה, את הקטגוריה המרכזית של האסתטיקה 'הבורגנית'. ואכן, דומה כי קשה לקשור רעיון זה עם אמנות מהפכנית; דומה כי לנוכח הצרכים של המאבק הפוליטי, הדיבור על היפה הוא חסר אחריות וסנובי {ואפילו מגוחך}. יתר על כן, הממסד יצר יופי ושיווק אותו ביעילות, בדמות של נחמדות וטוהר פלסטיים {הקפיטליזם המאוחר יצר יופי באורח שיטתי ביותר ושיווק אותו בצורות של טוהר סינתטי ומיניות פלסטית} – התפשטות ערכי החליפין אל תחום הממד האסתטי־ארוטי. אף על פי כן, ובניגוד לכל מה שהצליחה הקונפורמיות להגשים, חוזר רעיון היופי ומופיע שוב ושוב בתנועות המתקדמות {הרדיקליות}, בתור היבט של שיקום הטבע והחברה. מה הם המקורות של הפוטנציאל הרדיקלי הזה?

אלה שוכנים, בראש ובראשונה, בסגולתו הארוטית של היפה, סגולה העומדת בעינה חרף כל תהפוכותיו של 'שיפוט הטעם'. היפה מייצג את עקרון העונג, שכן הוא משתייך לממלכתו של ארוס. בכך הוא מתקומם נגד עקרון המציאות הקיים, שהוא עיקרון של שליטה אדנותית. יצירת האמנות דוברת בלשון השחרור, היא מעוררת את הדימויים המשחררים: הכפפת המוות וההרס לרצון החיים. זהו היסוד המשחרר, הכלול באפירמציה האסתטית. {ביצירת האמנות דובר היפה בלשון משחררת, המכפיפה את הרצון לעוצמה לרצון החיים, לאושר – דמותו של הסֵדֶר המכניע את ההרס והכיעור. בממד הלא־סובלימטיבי עלול היפה עצמו להיעשות כוח הרסני; רק בתצורה האסתטית מתבטל

כוח זה באורח דיאלקטי אל תוך הסֵדֶר [האסתטי] הכובל את הסדר ההרסני בכך שהוא מעצב אותו. זהו סדר לא דכאני: הופעתו של הסיפוק.}

מכל מקום, דומה כי היפה 'נייטרלי' במובן מסוים. הוא עשוי להוות איכות של מכלול (חברתי) מתקדם או רגרסיבי. אפשר לדבר על יופיו של חג פשיסטי [לני ריפנשטל [Riefenstahl] הסריטה את זה!). אבל הנייטרליות של היפה מתגלה ככוזבת, אם מוכר בעליל מה שהיא מדכאה או מעלימה {וכאשר מוכרת בעליל מהותה של המציאות הפשיסטית}; הישירות הבלתי אמצעית של היצג החזותי עוצרת בעד הכרה זו, היא העלולה להחניק את הדמיון.

בניגוד לכך, ההיצג הספרותי של הפשיזם הוא אפשרי, מפני שהמילה, אשר לא הושתקה ולא הוכנעה באמצעות התמונה, חופשית להעביר את ההכרה ואת ההוקעה. אבל המימזיס הקוגניטיבי מסוגל להגיע רק עד גיבורי העלילה והסובבים אותם – לא עד השיטה [system] שהם מגלמים, גם לא עד נוראותו של המכלול; אלה מצויים מעבר לכוחו המשכיח של המימזיס הקתרטי. וכך, הסיגנון מאבֵּן את אדוניֵ האימה לכדי מצבות זיכרון קיימות ועומדות: גושים של זיכרון אשר השיכחה לא תוכל להם.

ביצירות אחדות (למשל, בשירים של ברכט, בעלייתו *הניתנת־למניעה של ארתורו אוּי*, ובאימתו *ומצוקתו של הרייך השלישי*, במחזה של סארטר *נידוני אלטונה*, ב*שנות כלב* של גינתר גראס, ב*פוגת המוות* של פאול צֶלאן), המרת הצורה המימטית מסתיימת בעליל עם הכרת המציאות הנתעבת של הפשיזם, בהכרת הממשות היומיומית שלו, החבויה מתחת להופעתו בהיסטוריה העולמית. והכרה זו היא בבחינת ניצחון: בצורה האסתטית (של מחזה, שיר, רומן) נקראת האימה בשמה המפורש לבוא ולהעיד על עצמה, לבוא ולהוקיע את עצמה. זהו רק רגע אחד של ניצחון, רגע בזרם של תודעה. אבל הצורה לכדה אותו והעניקה לו הֶתְמֵד.

מכוח ההישג הזה של המימזיס שוכנת סגולת היפה ביצירות הללו באופן שהוא, אולי, סובלימטיבי ביותר: בתור ארוס פוליטי. ביצירת הצורה האסתטית, אשר חרף כל כוחות ההדחקה וההשכחה ממשיכים לזעוק בה אימי הפשיזם, מתקוממים יצרי החיים נגד השלב הסדו־מזוכיסטי הגלובלי של הציוויליזציה בת ימינו. שיבת המודחק, המושגת ונשמרת ביצירת האמנות, יכולה לחזק את ההתקוממות הזאת.

יצירת האמנות המושלמת מנציחה את זכרו של רגע הסיפוק. יצירת האמנות היא יפה במידה שהיא מעמידה את הסדר שלה – את הסדר הלא־דכאני, שבו גם הקללה נאמרת בשמו של ארוס – כנגד הסדר של המציאות. הסדר הלא־דכאני של יצירת האמנות מתגלה ברגע של מלאוּת ושלווה – 'ברגע יפה', העוצר את הדינמיות הבלתי פוסקת ואת אי הסדר, את הצורך הקבוע לעשות מה שנחרץ לעשותו כדי להמשיך לחיות.

היפה שייך למערך הדימויים של השחרור:

> כאשר הלכתי אתמול בעמק ראיתי שתי נערות יושבות על סלע: האחת קשרה את שערה, השנייה סייעה לה; ושער הזהב גלש מטה, והפנים חיוורות ורציניות, ובכל זאת כה צעירות, והשמלה השחורה, והאחרת מתאמצת כל כך לעזור... לפעמים הייתי רוצֶה להיות ראשה של המדוזה, להפוך מִצרף שכזה לאבן ולהראותו לבריות. הן קמו ממקומן, המִצרף היפה נהרס; אבל כאשר ירדו להן בין הסלעים, נוצרה תמונה חדשה. התמונות היפות ביותר, הגוונים המלאים ביותר, מצטרפים ונמוגים. דבר אחד נותר בעינו: יופי אינסופי, העובר מצורה אחת לשנייה.[35]

הרגעים היפים הללו, אשר בלי הרף "מצטרפים ונמוגים", אובדים

35. Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*, München 1974, p. 87.

אחד־אחד לאין השֵב בשעה שהם חולפים. כל רגע כזה, כל רגע חולף מעורר את בואו של רגע חדש של מלאות ורוגע. וכך, ההיזכרות הממרה נרגעת, היפה נעשה חלק של הקתרזיס המפייס, האפירמטיבי. האמנות חסרת אונים נוכח הפיוס של מה שאינו ניתן לפיוס; זה כלול בעצם הצורה האסתטית. מן הציווי הזה מתחייב כי "אפילו זעקת היאוש [...] מעלה מס לאפירמטיביות המגונה", וגם בהיצג של הסבל הקיצוני ביותר "עוד טמונה היכולת לכפות עלינו הנאה".[36] ולפיכך, אפילו תמונת הכלא ב*פאוסט* יפָה, וכן הטירוף הצלול ב*לֶנץ* של ביכנר, הסיפור שמספרת תרזה על מות אמה ב*אמריקה* של קפקא, וסוף *המשחק* של בקט.

העצמות החושית של היפה משתמרת בסובלימציה האסתטית. בכוח הקוגניטיבי והמשחרר של חושניות זו מתגלים האוטונומיה של האמנות והפוטנציאל הפוליטי שלה. לכן אין להתפלא על כך, שמבחינה היסטורית קשורה ההתקפה על האמנות בהוקעת החושניות בשם המוסר והדת.

הורסט ברדקמפ [Bredekamp] הראה, כי סחיפת ההמונים למאבק נגד שחרור האמנות מן הפולחן הדתי, שורשיה בתנועות האַסְקֵטִיות של ימי הביניים המאוחרים. האמנות האוטונומית מגונה בבחינת היותה חושניות נתעבת. "התרה של גירויים אסתטיים־חושניים", "שעשוע החושים באמצעות האמנות", אלה מוצגים כ"תנאי יסוד כדי לעשות את האמנות אוטונומית". שריפת פסלים ותמונות אינה נחשבת ל"ביטוי להשתוללות פנאטית עיוורת", אלא דווקא ל"תולדות של אידאל חיים זעיר־בורגני, אנטי־אינטלקטואליסטי; סבונרולה (Savonarola) מייצג אותו ללא פשרות."[37] ובדומה לכך אומר אדורנו: "אַסְקֵטיציזם, עוינות

36. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, vol. 3, p. 127, 126.

37. H. Bredekamp, *Autonomie und Askese*, in *Autonomie der Kunst*, p. 121, 133.

כלפי האושר, אתוס זה המפעפע בלי הרף שמות כגון לותר (Luther) וביסמרק (Bismark), אינו מבקש אוטונומיה אסתטית."[38] אדורנו מוצא כאן עדות ל"שנאה זעיר־בורגנית כלפי המיניות". {וברכט מציין ברשעות: "לוחמי הפורמליזם מחרפים ומגדפים לעתים קרובות את הצורות החדשות, המקסימות־מגרות, וזאת בדומה לעקרות בית חסרות חן המגנות ללא היסוס את היופי ואת טיפוחו בבחינת זנותיות (והן מציינות תמיד את העגבת)."}

המדיום של החושיות [sensibility] גם מכונן את יחסה הפרדוקסלי של האמנות אל הזמן. יחס זה הוא פרדוקסלי, שכן מה שנחווה באמצעות המדיום החושי נוכַח בהווה, ואילו האמנות אינה יכולה להראות את ההווה בלא להראותו כעבר. מה שלבש דמות וצורה ביצירת האמנות, כבר התרחש; הוא נקרא מחדש, הוא מוצג מחדש. המימזיס מתרגם את המציאות לזיכרון. בהיזכרות זו הבחינה האמנות בקיים ובמה שיוכל להיות בתוך התנאים החברתיים ומעבר להם. האמנות הצילה את הידיעה הזאת מן התחום של המושג המופשט וקבעה אותה בתחום החושיות. היכולת הקוגניטיבית של האמנות יונקת את כוחה מתחום זה. הכוח החושי [sensuousness] של היפה משמר את חיותה של ההַבטחה – את זיכרון האושר שהיה פעם, את האושר המבקש לשוב.

למרות שעולם האמנות חדור מוות, היא דוחה מלפניה את הפיתוי להעניק לו משמעות {וזאת, בניגוד לפילוסופיית קיום [Existenzphilosophie] גרועה}. מבחינתה של האמנות, המוות הוא סיכון תמידי, מזל ביש, איום תמידי הקיים אפילו ברגעים של אושר, ברגעים של ניצחון ומלאות (אפילו ב*טריסטאן* המוות נותר בחזקת תאונה כפולה: זו של שיקוי האהבה, וזו של הפצע.

38. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, vol. 3, p. 132.

ההמנון למוות הוא המנון לאהבה). כל סבל נעשה חולי מוות – אף כי אפשר לרפא את המחלה עצמה. ואכן 'La mort des pauvres' [מות העניים] עשוי להיות שחרור: אפשר לחסל את העוני. ובכל זאת, המוות נותר בחזקת שליליות הטבועה בחברה, בהיסטוריה. זוהי ההיזכרות הסופית במה שהיה וחלף – ההיזכרות בכל האפשרויות שניטשו, ההיזכרות במה שיכול היה להיאמר ולא נאמר, בכל מחווה ובכל רוך שלא הונח להם להתגלות לעין. אבל המוות מעורר גם את זכר הסובלנות הכוזבת ואת ההשלמה הקלה עם כורח הכאב.

האמנות מכריזה על הימנעות [caveat, אזהרה] נוכח התזה האומרת, כי הגיע הזמן לשנות את העולם. בעוד שהאמנות מעידה על הצורך בשחרור, היא מעידה גם על גבולותיו. מה שנעשה לא יוכל להיות כלא־היה; מה שחלף אי אפשר ללוכדו מחדש. ההיסטוריה היא אַשְׁמָה – לא גאולה. ארוס ותנטוס הם זוג אוהבים כשם שהם אויבים זה לזה. ניתן לרתום יותר ויותר את האנרגיה ההרסנית לרשות החיים: ארוס עצמו חי בסימן הסופיות, בסימן הכאב. 'נצחיות השמחה' מכוננת עצמה באמצעות מותם של יחידים. עבורם, נצחיות זו היא מושג כולל מופשט. ואפשר כי הנצחיות אינה נמשכת זמן רב ביותר. העולם לא נוצר למען בני־האדם, והוא לא נעשה אנושי יותר במשך הזמן.

היות ובהבטחה לאושר משמרת האמנות את זכר המטרות שנכשלו, היא יכולה לחדור כ'אידאה רגולטיבית' אל תוך המאבק הנואש למען שינוי העולם. בעומדה נגד הפטישיזם של כוחות הייצור, נגד שיעבודם הנמשך של היחידים באמצעות התנאים האובייקטיביים (המוסיפים להוות תנאים של שליטה אדנותית), מַרְאָה האמנות את היעד המוחלט של כל המהפכות: חירותו ואושרו של הפרט.

סיום

התאוריה המרקסיסטית {המהפכנית} תופשת את החברה הממוסדת כמציאות אשר יש לשנותה מן היסוד. בכל אופן, הסוציאליזם עשוי לפחות לגלם חברה טובה יותר, בה יוכלו בני־אדם לזכות הן בחירות רבה יותר והן באושר גדול יותר. התאוריה המהפכנית מסגלת לעצמה אופי מופשט ככל שבני־אדם מנוהלים חוזרים ומייצרים כיום את הדיכוי שלהם עצמם ומונעים {(מתוך סיבות הגיוניות ביותר!)} קרע עם המציאות הקיימת. היעד, סוציאליזם בבחינת היותו חברה טובה יותר, גם הוא נראה מופשט ואידאולוגי ביחס למעש הרדיקלי, הפועל בהכרח בתוך ממשותה של החברה הממוסדת.

בנסיבות אלה מתגלים בבהירות מפתיעה הקירבה והניגוד שבין האמנות למעש הרדיקלי. שניהם צופים עולם הנובע אמנם מן היחסים החברתיים הקיימים, אך גם משחרר את היחידים מן היחסים הללו {והופך אותם לבני־אדם}. חזון זה מופיע בבחינת היותו העתיד התמידי של הפרקסיס המהפכני. עניין זה בא לידי ביטוי, אם כי בצורה מסולפת, בהשקפה בדבר התמדתו של מאבק המעמדות בחברה הסוציאליסטית. התמורה המתמדת של החברה על פי עקרון החירות מתבקשת בהכרח, ולא רק מתוך קיומם הנמשך של אינטרסים מעמדיים. מוסדותיה של החברה הסוציאליסטית, אפילו בדמותם הדמוקרטית ביותר, לעולם לא יוכלו לפתור את כל הקונפליקטים הכרוכים בניגוד שבין הכללי למיוחד, בין בני־האדם לבין הטבע, בין יחיד ליחיד. הסוציאליזם אינו יכול לשחרר את ארוס מתנטוס. זה הגבול הדוחף הלאה את המהפכה אל מעבר לכל רמה מושגת של חירות; זהו המאבק למען הבלתי אפשרי, נגד הבלתי ניתן להכנעה, אשר בכל זאת אפשר אולי שתחומו יצטמצם.

האמנות משקפת דינמיקה זו בעמידתה הנחרצת על אמיתה שלה, זו הנטועה במציאות החברתית והמגלמת, בד בבד, את ה'אחר' שלה. {אלה הן ממשות ואמת אחרות, שאינן הממשות והאמת של כתבה עיתונאית, של הצילום, של כלי התקשורת או של ניתוח סוציולוגי}. האמנות פורצת ופותחת ממד שהוא בלתי חדיר לכל התנסות אחרת, ממד שבו בני־האדם, הטבע והחפצים אינם כפופים עוד לעקרון המציאות הממוסד. סובייקטים ואובייקטים נוכחים בדמותה {אשלייתה} של אוטונומיה זו, הנשללת מהם במסגרת החברה שלהם. המפגש עם האמת של האמנות מתרחש בשפת ההזרה ובמראותיה; אלה גורמים לכך שיוחש, ייראה ויישמע מה שכבר, או עדיין {או לעולם} אינו נתפש, אינו נאמר ואינו נשמע בחיי היום־יום.

האוטונומיה של האמנות משקפת את העדר החופש של היחידים בחברה בלתי חופשית. אילו היו בני־האדם חופשיים, היתה האמנות נעשית דמות ומבע של חירותם. האמנות מוסיפה להיות מוטבעת בחותם של אי חופש; בהיאבקה בו, היא משיגה את האוטונומיה שלה. ה־nomos, אשר לו מצייתת האמנות, אינו החוק של עקרון המציאות הממוסד, אלא של שלילתו. אבל שלילה גרידא עלולה להיות מופשטת – האוטופיה 'הגרועה'. האוטופיה באמנות הגדולה לעולם אינה רק שלילה פשוטה של עקרון המציאות, אלא שימורו הטרנסצנדנטי (Aufhebung), שבו מטילים עבר והווה את צִלם על המלאות וההגשמה. האוטופיה האותנטית מעוגנת בהיזכרות.

"כל ראיפיקציה היא שיכחה."[39] האמנות נאבקת בראיפיקציה בעשותה את העולם המאובן עולם מדבר, שר, ואפילו רוקד. שיכחת הצער שחלף ושל שמחות העבר מקלה על החיים תחת

39. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, N.Y. 1972, p. 230.

עקרון המציאות הדכאני. בניגוד לכך, ההיזכרות מדרבנת את הדחף למען הניצחון על הסבל ולמען התמדת השמחה. אבל כוח ההיזכרות מתוסכל: השמחה עצמה עומדת בצִלו של הכאב. האם כך הוא בהכרח? – אופק ההיסטוריה עודנו פתוח. אם תיעשה ההיזכרות בדברים שחלפו כוח מניע במאבק למען שינוי העולם, או־אז אפשר שמאבק זה יתנהל למען המהפכה, אשר עד כה דוכאה בתוך המהפכות הקודמות בהיסטוריה.

{המהפכה המתמדת הזאת אינה מבקשת לשפר עוד ועוד את תפוקות הייצור, אשר מגבירות את המאמץ ואת הניצול היעיל יותר של הטבע. מהפכה זו מבקשת את שיכוך הרצון לעוצמה, את השלווה בעונג על הקיים, את חיסול העבודה שאינה לכבוד האדם, את היופי בבחינת היותו סביבת המחיה [Lebenswelt]. (ואולי הַשקטה זו היא־היא הפיוס בין ארוס לתנטוס, פיוס שבו נוטלים החיים, בעודם חיים, את המוות אל תוכם, בבחינת קביעה עצמית של הקץ?). ובמידה שממד זה של שחרור יחדור אל המאבק למען המהפכה – בהיותו שדה של תודעה חדשה ואופק של קידמה טכנולוגית המאורגנת למען יצירת התנאים להשכנת שלום – בה במידה ייעשו ההיבטים האוטופיים של שינוי העולם לאפשרויות היסטוריות: הסיכוי לקפיצה איכותית אל ממלכת החירות}.